د. مراد عبد الرحمن مبروك

الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعرى



الهندسة الصوتية الإيقاعية
فى النص الشعرى
"دراسة نصية"



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

الجمع والصف الالكترونى
مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
م . الكيت كات - القاهرة
ت : ٣٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٣١٤٨٠٤٢

الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري

دراسة نصية

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

جامعة القاهرة - كلية الآداب

"فرع بني سويف"



الكتاب : الهندسة الصوتية الإيقاعية
في النص الشعري
"دراسة نصية"

الكاتب : د. مراد عبد الرحمن مبروك

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة الأولى
٢٠٠٠

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/٣٣٤٥
الترقيم الدولي: I.S.B.N.977-291-201-5

الغلاف : محمود الهندي
جرافيك : آرت سمارت

الجمع والصف الالكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
هويدا محمود
مراجعة وتصحيح : زكريا منتصر

فاتحة الدراسة

١ - المفهوم .

٢ - القيمة التعبيرية للصوت .

٣ - العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية .

(١) المفهــوم

احتلت دراسة الأصوات الإيـقاعية مكانة كبيرة فى المقـاربات الشعرية ، سواء كانـت الأصوات مكتوبة وتدرس من خلال مـشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتـوبة ، أو كانت الأصوات متعلقـة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة ، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص ومنتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية دون العشوائية .

وبرغم وجـود بعض الدراسـات قـديماً وحـديـثـاً التى ربطت الصـوت بمعـانيـه، إلا أن التيـار البنيـوى قد تمـرد على هذه الرؤية ، ورأى أن اللغـة اعتباطية نستطيع تشكيلها وفق ما نريد .

وبرغم ميلنا لهذه الرؤية من حيث عدم الربط الصارم بين أصوات معينة ومعـان معينة ، إلا أننا لا نسـتطيع نفى المؤثرات الصوتيـة فى المعنى الدلالى للنص وهذه المؤثرات تحكمـها مـجـموعـة معـايير منهـا : المستـوى الأدائى للصوت ، ومستوى المعايشـة للنص ، والحالات السيكلوجية لمنتج الصوت ومتلقـيه وعصر النص وبيـئته ، وطبـيعة الواقع الذى أُنتج فيـه النص ومدى اقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه . كل هذه المعايير وغيرها تؤثر إلى حد كبير فى العـلاقة الحـميـمة بين الصـوت ومؤثـراته الدلالية . ويصـبح لكل نص خصـائصه الصوتية المـميزة والدالة على معـناه ، وذلك من خلال النظر إلى الصوت وفق منظومة شمولية للنص .

وبرغـم أن الدراسات المعاصرة لا تختلف عن القديمة من حيث انقسامها إلى ثلاثة تيـارات فى العـلاقـة بين الصـوت والدلالة ، **الأول** يؤيد القـيمـة التعبـيرية الذاتية للصوت ومنهم "كرامـون" وغيره. **والثانى** لايؤيدها ومنهم "ديلبويل" وغـيره ، **والثالث** يقف موقـفاً وسطاً ومنهم "مـولينو" و"تامين" وغيرهما [١] نقول برغم هذه التيـارات المتباينة إلا أننا نرى أنه لا يمكن نفى

القيمة التعبيرية للصوت نفياً مطلقاً ولاقبولها قبولاً مطلقاً لكنها تقبل بمعايير معينة ووفق استراتيجية معينة ، فضلاً عن أننا لانعنى بالبحث عن المعانى التى ترتبط بأصوات حروف معينة ، كما فعل كثيرمن الدارسين قديماً وحديثاً ، لكننا نعنى هنا بالثراء الدلالى الذى يطرحه الصوت وفق المنظومة الشمولية للنص ، أى النص المكتوب عندما يتحول إلى صوت منطوق فإنه يكتسب ثراء دلالياّ ملحوظاً من خلال المعطيات الصوتية.

والصوت فى هذه الحالة يكون صوتاً قصدياّ . أى يرتبط بقصدية النص المكتوب من حيث الوقفات والسكنات والوصل والقطع والاستمرار والترتيب والتركيب ، ومن ثم تخضع معظم معطيات النص المنطوق لمعطيات النص المكتوب .

كما أننا نجد الصوت تتشكل إيقاعاته تشكلاً هندسياً مستقيماً أو منحنياً وفقاً لتشكيل النص الشعرى المكتوب ، فضلاً عن أن الإيقاع الصوتى للنص لا يمكن رصده أو تحليله إلا بتحويل النص المكتوب إلى منطوق . يضاف إلى ذلك أن الشعر فى كل الثقافات الإنسانية ارتبط بالإشارة دون الإيقاع ، "إذ إن كل النصوص القديمة جداّ لدى كل الحضارات تؤسس علاقات حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية ، والمؤكد أن الوعى بإمكانيات استثمار المكامن الشعرية للغة تم على المستوى الشفوى ، تلك الإمكانيات التى تظهر مزدوجة إذ بالإمكان اعتبار المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيماً موسيقياّ خاصاّ ، أو اعتبارها قابلة لأن تواكب عزف آلة موسيقية معينة ... يعمل الشاعر على تكييفها معها" .[٢]

ومن ثم يمكن القول : إن الهندسة الصوتية الإيقاعية هى الأصوات التى تتماثل تماثلاً تطابقياّ على المستويين ، الكمى والكيفى وتشكل مساراً هندسياّ فى التتابع الصوتى للنص وقد يكون هذا المسار مستقيماً أو منحنياً وفقاً لطبيعة تشكيل النص .

أما القصيدة الصوتية فلا نعنى بها "قصيدة الضوضاء" [٣] أو "الضجيج" التى يُعنى فيها صاحبها بقرع أصوات تصاحب عملية إلقائه للنص ولا التى تعتمد على تكرار حروف متماثلة فى المعانى أو الأشكال أو المخارج الصوتية ، لكننا نعنى بها القصيدة المنطوقة التى يلقيها الشاعر . ويتم تحليل هندستها الصوتية وفقاً للنص الصوتى المنطوق . أى أن كل قصيدة يتم تحويلها من نص مكتوب إلى نص منطوق وتحلل صوتيّا وفقاً لمعطياتها الصوتية نطلق عليها "قصيدة صوتية" ، ويمكن أن تنطبق عليها هذه الدراسة ولذلك نقول : على الرغم من كثرة الدراسات التى عنيت بالإيقاع الشعرى، ومنها: دراسات مصطفى جمال الدين عن "الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة" ١٩٧٠[٤] ، دكتور كمال أبو ديب "فى البنية الإيقاعية للشعر العربى" سنة ١٩٧٤[٥]، دكتور أحمد كشك "القافية تاج الإيقاع الشعرى" سنة ١٩٨٣ ، "ومحاولات التجديد فى إيقاع الشعر" سنة ١٩٨٥[٦] دكتور سيد البحراوى "العروض وإيقاع الشعر العربى" سنة ١٩٩٣ [٧] د. جوزيف شريم "الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة" سنة ١٩٩٤ [٨] وغيرها . إلا أن هذه الدراسات برغم عنايتها بالجوانب الإيقاعية فى القصيدة إلا أنها اعتمدت على النص المكتوب بما فيها دراسة الدكتور جوزيف شريم . إذ على الرغم من أن عنوان دراسته "الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة" فقد اعتمد فى هذه الدراسة أيضاً على النص المكتوب . والنص المكتوب هو نص صامت لا نستطيع أن نستخلص منه إيقاعاً صوتيّا إلا بعد تحويله إلى نص منطوق ، فضلاً عن أن دراسة جوزيف شريم استندت إلى المعايير التقليدية فى استنباط الإيقاع كالجناس ، والقافية ، والتكرار اللفظى ، والسجع ، واستندت إلى الحروف برغم أنها رموز لغوية صامتة لاتحدث إيقاعاً. يضاف إلى ذلك أنه قسم أنواع الهندسة الصوتية إلى ستة أنواع هى : (الهندسة الإيقاعية) ويعنى بها تكرار

الصوامت فى مقاطع نبرية ، و(الهندسة الخاتمة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى آخر كل شطر ، و(الهندسة الفاتحة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى أول الجزء أو الشطر وفى آخرهما ، و(الهندسة التأليفية) ويعنى بها انتشار التنسيق على جزء عروضى بأكمله ، و(الهندسة الرابطة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى آخر الجزء وأول الجزء التالى . والملاحظ أن كل هذه التقسيمات تدور حول التكرار اللفظى للحروف فى السطر الشعرى الواحد أو فى السطرين المتتابعين ، ومن ثم إلى جوهر الهندسة الصوتية لأنها تتمركز حول الحروف المكررة فقط .

يضاف إلى ذلك أنه اقتصر على قصيدة الشعر الحر ولم يطبقها على نماذج أخرى كالقصيدة الكلاسيكية حتى يستخلص طبيعة السمات الهندسية لكل من الأشكال الشعرية . والأمر الأساسى أن هذه الدراسة استندت إلى الحروف وهى أشكال صامتة بينما الإيقاع يستند إلى النص المنطوق .

وتأتى هذه الدراسة مغايرة لما سبقها من حيث اعتمادها على النص المنطوق بصوت الشاعر نفسه . إلى جانب صوت آخر مثل صوت الباحث مثلاً حتى يتضح مدى التماثل الصوتى للهندسة الإيقاعية فى النص ، ولكن يظل صوت الشاعر هو الأساس إذا توافق صوته مع قصدية النص ولكى يتحقق ذلك كان لابد من اعتمادها على الأجهزة الصوتية المعملية التى تقوم بتحويل النص الشعرى من نص مكتوب إلى نص منطوق . وبرغم اعتمادنا فى التحليل الإيقاعى للنص الشعرى فى هذه الدراسة على صوت الشاعر نفسه إلا أن منهج التحليل الصوتى يتيح للدارس تحليل النص المنطوق سواء بصوت الشاعر أو صوت الباحث ، أو أى صوت آخر ، شريطة أن يكون النطق قصديًا أى يرتبط بقصدية الشاعر أو النص فى القصيدة من حيث الوقف والوصل والعطف والاستفهام والتعجب والاستنكار .

(٢) القيمة التعبيرية الصوتية :

وارتباط الصوت بالقيمة التعبيرية اختلف حوله العديد من الدارسين فهناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق ، مروراً باللغويين العرب والهنود القدامى، وانتهاءً بالدراسات الصوتية والسيميائية واللسانية المعاصرة، فقد فطن بعض اللغوين العرب القدامى إلى أهمية الصوت الدال، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضية لغوية أو تركيبية أو أدبية أو دينية ، ومن هؤلاء العلماء الخليل بن أحمد ، وسيبويه ، وابن دريد ، وابن جنى ، وابن فارس ، وابن سينا ، والجاحظ ، وفخر الدين الرازى ، كما عنى به بعض اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين مثل همبلت Humboldt ، ويسبرسن Jespersen، وبوز H.G. Pos ، وماريوباى Mariopei، وفندريس ، وفيرث Firth ، وستيفن أولمان ، وجورج هربرت ميد G.H. Mead ، ودى سوسير ، وسابيرSapir ، وروبرت هول R. Holl، وادجار سترتفنت E. sturtevant ، وهياكوا Hayakawa وغيرهم.

ومن اللغويين العرب المحدثين عنى به أحمد فارس الشدياق ، وجورجى زيدان ، ومرمرجى الدومنيكى ، وانستاس الكرملى ، والعلايلى ، ومحمود السعران ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الرحمن أيوب ، ومحمد كمال بشر ، وعبد الصبور شاهين ، وتمام حسان ، ومحمد عونى عبد الرؤوف ، وأحمد مختار عمر ، ومحمود فهمى حجازى ، ومصطفى مندور ، وسعد مصلوح ، والبدرواى زهران ، وأحمد كشك ، وماهر هلال ، ومصطفى شحاته ، وكريم حسام الدين ، ومحمد العبد وغيرهم (٩) .

نقول : على الرغم من اختلاف الدرس اللغوى والنقدى قديماً وحديثاً حول هذه القضية ، إلا أننا لا نستطيع إغفال أثر الصوت فى تشكيل المعنى وفى الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى .

كما لانغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية ، إذ تتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعرى تبعاً لشكل القصيدة . فشكل القصيدة العمودية يفرض هندسة صوتية معينة ، وشكل قصيدة الشعر الحر يفرض هندسة مغايرة ، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعرى واحد ، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له .

فنحن "إذا تأملنا النص الشعرى العربى القديم فى قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ومقومات إنشاديته إذ إن هذا الإيقاع العروضى والقافية يكتسبان أهمية كبرى .. باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلاقا منهما يمكن إدماج الموسيقى فى اللغة (١٠)" .

وهاتان الوسيلتان تقدمان فى شكل عمودى هندسى يقوم على التوازى الرأسى للأبيات وعلى التقابل الأفقى للأشطر . "وهذان العنصران ؛ الرأسى والأفقى ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقياًفى حدود شطرين متقابلين فى خط واحد ، تفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجاً تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً ، مفسحة المجال لتواز هندسى ثالث ، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودى ، وهى فراغات بيضاء تتفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيّا يحدان النص فى البداية والنهاية"(١١) .

وعليه فإن الهندسة الإيقاعية تأتى متوافقة مع هذه الهندسة الشكلية لأن "هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيّا ، يوازيان آليّا توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزمانى فى الأداء الشفوى ، بحيث يؤطر الأول الثانى ويحد من امتداده منظماً له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام متشاكل" (١٢) .

كما أن هذا الإيقاع الهندسى المتناسب والمنتظم فى القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية، أي يكون له أثر فى تشكيل المعنى للمتلقى، ولذلك يقول حازم القرطاجنى: "وكلما وردت أنواع الشىء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل ، وتأليف متناسب ، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشىء ووقع فيها الموقع الذى ترتاح له" (١٣) .

على حين أن الهندسة الصوتية الإيقاعية فى قصيدة الشعر الحرFREE VERSE ، تأتى متوافقة أيضاً مع شكل القصيدة ، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازياً أو متقابلاً ، لكنها تتتابع تتابعاً غير منتظم وفقاً لطول السطور الشعرية وقصرها ووفقاً لتغير البحور الشعرية . ذلك أنها تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقاً لهذا الشكل اللا منتظم للنص الشعرى .

(٣) العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية

وقد اتبعنا عدة خطوات إجرائية فى تحديد المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى هى :

١ - تحويل النص الشعرى المكتوب إلى نص منطوق باستخدام جهاز السنوجراف Sonagraph أو الاسبكتروجراف Spectrograph ، أو جهاز التحليل الطيفى الفورى Speech work station وهى أجهزة تقوم بتحويل الصوت المنطوق إلى حزم صوتية ، وقد استخدمنا فى هذا الصدد جهاز "السنوجراف" كى يتم تحويل النص المكتوب إلى حزم صوتية متجاورة يتم على ضوئها تحديد الكتابة الصوتية المنطوقة للنص الشعرى . غير أننا قد استخدمنا فى الكتابة المقطعية للنص "الرمزية الدولية" (١٤) إلى جانب الرمزيتين العربية والأوربية حتى يسهل التعامل مع النص فى شتى الجوانب

الثقافية العربية أو الأجنبية وقد بدأنا فى التقطيع الصوتى بالحزم الصوتية الدقيقة للنص من خلال تتابع الصوائت والصوامت الصوتية مروراً بالرمزية الدولية العالمية والعربية والإنجليزية وانتهاءً بالصيغ التفعيلية العروضية . ومن خلال التماثلين التطابقى والتقاربى لهذه الأنماط نستطيع تحديد المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى . وبرغم تعدد الأبجديات الصوتية التى صدرت عن الجمعية الصوتية الدولية والتى كان آخرها الأبجدية الصوتية التى استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبى المعاصر من ناحية ، ولتوافق معظمها مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية كما هو موضح فى جدول (١). واعتمدنا فى هذا الجدول على بعض الدراسات اللغوية المعاصرة ومنها دراسة "الكلام إنتاجه وتحليله" للدكتور عبد الرحمن أيوب و"دراسة الصوت اللغوى" للدكتور أحمد مختار عمر ، ووضعنا صوتى "الواو والياء" ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين [١٥] قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها .

٢- تحليل النص الشعرى وفقاً لصوت الشاعر أو إلقائه لنصه وقد استطعنا الحصول على بعض القصائد الشعرية للشعراء الذين تدورحولهم هذه الدراسة وهم "عبد الله البردونى" ، "وبدر شاكر السياب" ، "وأحمد عبد المعطى حجازى" مسجلة بأصواتهم ، وقمنا بتحليلها صوتيّا وفقاً لنطقهم الصوتى للقصائد . حيث إن طبيعة المنهج تقتضى أن تنطق القصيدة بصوت الشاعر أولاً ، فإن لم يكن ذلك ممكناً ينطق النص بصوت آخر شريطة أن يكون صوتاً قصديّا - أى يرتبط بقصدية النص فى الوقفات والسكنات والعطف والوصل والفصل - ويتم تحليل الهندسة الصوتية للنص وفق هذا الصوت القصدى ، ويمكن أن تنطق بالصوتين «صوت الشاعر وصوت آخر» حتى يتسنى معرفة الخصائص الصوتية للنص .

جدول رقم (١)
جدول الرمزية الصوتية المستخدم فى هذه الدراسة

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى	نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى
الصوامت	الهمزة	ء	ʔ		الغين	غ	ɣ
	الباء	ب	b		الفاء	ف	F
	التاء	ت	T		القاف	ق	q
	الثاء	ث	θ		الكاف	ك	K
	الجيم	ج (معطشة)	dj=dz		اللام	ل	L
		ج (القاهرية)	g		الميم	م	m
	الحاء	ح	h		النون	ن	n
	الخاء	خ	x		الهاء	هـ	h
	الدال	د	d	الصوائت	الكسرة القصيرة	ـِ	i
	الذال	ذ	ð		الكسرة الطويلة	ـي	i:
	الراء	ر	r		(ياء المد)	ى	i:
	الزاى	ز	z		الضمة القصيرة	ـُ	U
	السين	س	s		الضمة الطويلة		
	الشين	ش	ʃ		(واو المد)	ـو	U:
	الصاد	ص	s		الفتحة القصيرة	ـَ	a
	الضاد	ض	d		الفتحة الطويلة		
	الطاء	ط	T:		(الألف الممدودة)	ا	a:
	الظاء	ظ	ð̣		الواو	وَ	W
	العين	ع	ʕ		الياى	يَ	j

٣- استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية من النص المنطوق «الحزم والكتابة الصوتية المنطوقة» وذلك من خلال الكشف عن التماثل فى المقاطع الصوتية ، والصيغ التفعيلية ، والحركات الصوتية ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتنغيم ، ويتضح هذا التماثل من خلال جدول المتغيرات الصوتية لهذه الأنماط والمسار الهندسى البيانى لها ، مستخدمين فى ذلك الجداول الإحصائية والرسوم الهندسية البيانية حتى يتم دراسة الهندسة الصوتية للنص دراسة علمية دقيقة .

٤- محاولة ربط الأنماط الصوتية مع بعضها البعض فى النص . وذلك عن طريق كشف طبيعة العلاقة الترابطية بين كل من المقاطع الصوتية ، والحركات الصوتية . وقد أمكننا التوصل إلى معادلة علمية تحكم العلاقة بينهما بحيث يمكن ضبط أحدهما عن طريق الآخر ، وأطلقنا عليها المعادلة المقطعية الحركية "المقطحركية" .

٥- محاولة استنباط المعانى الدلالية من خلال العلاقة بين هندسة الصوت والتشكيل الهندسى للنص. على أن علاقة المعانى بالهندسة الصوتية للنص تظل نسبية حيث تختلف من نص لآخر وفقاً لطبيعة تشكيل النص من ناحية، وتشكيل الهندسة الصوتية من ناحية أخرى. غير أن العلاقة بينهما تظل موجودة فى كل النصوص الإبداعية وإن اختلفت دلالتها وأبعادها من نص لآخر .

٦- الاعتماد على "التشاكل الصوتى" الذى يسهم فى استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية ، والتشاكل الصوتى قد عنى به جريماس Greimas وقصره على تشاكل المضمون فى كتابه "الدلالة البنيوية" ، الأمر الذى جعل هذا المفهوم جامعاً وغير محدد ، وتنبثق منه تفريعات عديدة ويرتبط بالمعنى دون التركيب اللغوى حيث يرى أن التشاكل هو "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التى تجعل «قراءة النص» قراءة متشاكلة للحكاية" [١٦] .

أى أن هذا المفـهـوم يدور حول الأفكـار والمضامين والمـعانى المتـشـاكلة أو المتماثلة أو المتوافقة أو المكررة فى النص .

غير أن راستى Francois Rastier ، قد طور مفهوم "التشاكل" وخرج به من الحيز المضـمونى الضيق عند "جريماس" ، إلى حيـز متسع يشمل التعـبير اللغوى والمـضمون مـعاً ، ومن ثم أخـذ يشمل التـشاكل الصوتـى والنبرى والإيقـاعى والمنطقى والمعنوى . أى أن التـشاكل الصـوتى يصبح جـزءاً من التشـاكل النصى الذى عرفـه "راستى" بأنه "كل تكرار لوحـدة لغوية مهـما كانت" (١٧) ، وطبق هذا المفـهوم على الشعـر وخصوصـاً عنصر التـشاكل الصوتى والتعادلات والتوازنات التركيبية .

وقد أيدت جماعة (M) الشعرية مفهوم "راستى" ، وسارت على خطاه، ورأت أن التـشـاكل هو "تكرار مـقنن لوحـدات الدال نفـسـهـا «ظاهرة أو غيـرظاهرة» صوتية أوكتـابية أو تكرار لنفس البنيـات التركيبـية «عميـقة أو سطحية» على مدى امتداد النص (١٨).

وعليه فإن التشاكل النصى عند "جماعة M " يعتمد على صحة القواعد التركيبية المنطقية فى النص من حيث تماثل المعنى وتقاربه وعدم تناقضه ، أى لابد من وجود تماثل أو توافق بين المعانى المطروقة من ناحـية وبين التعبيرات اللغوية واللفظية فى النص من ناحية ثانية .

وبرغم التناقض Paradox الذى وقـعت فيـه "جـماعـة M " من حيث استنادها إلى التوافق اللفظى والدلالى ورفضـها التناقض والمفارقة ، إلا أن جهودها تعـد خطوة متقدمة ومـتطورة فى توسيع مفهـوم التشاكل النصى . كما تعد مكملة لمفهومى : "جريماس وراستى" .

على أن مـا يعنينا فى هذا الموضع هو "التـشـاكل الصوتى" - وهو أحـد أنماط التشاكل النصى - ويعنى به الاشتراك الصـوتى فى مقوم من مقومات النص عن طريق تجنيس بعض تراكيب السياق النصى تجنيساً كلياً أو جزئياً ،

ويبدأ بالصوائت ، والصوامت والمقاطع بشتى أنواعها ، والجهر والهمس ، والتفعيلات المتماثلة ، والتراكيب النحوية المتعادلة ، وينتهى بتماثل الجرس الصوتى للكلمات المكررة تكراراً لفظيّا .

ومن ثم تدور هذه الدراسة فى أربعة محاور : **الأول** يعنى بالهندسة المقطعية الصوتية ، **والثانى**: بهندسة الحركات الصوتية والمعادلة المقطحركية **والثالث** : يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، **والرابع** : يعنى بهندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالى للنص ●

(١)
الهندسة الصوتية المقطعية

١-١- المقاطع الصوتية الثابتة .

١-٢- المقاطع الصوتية المتغيرة .

الهندسة الصوتية المقطعية

يعنى بالهندسة الصوتية المقطعية ، الأصوات الإيقاعية المتماثلة ، على مستوى المقاطع الصوتية والصيغ التفعيلية ، حيث نجد أن المستويات الصوتية المقطعية تتكرر تكراراً متماثلاً فى كل النص الشعرى ، ومن ثم تسهم الهندسة الصوتية المقطعية الإيقاعية فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . وتتمثل هذه الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة فى النص الشعرى فى محورين:

الأول : الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة .

الثانى : الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة .

١-١- الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة

تعد القصيدة العمودية من أكثر القصائد الشعرية اعتماداً على الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة، تلك الهندسة التى تقوم على الترتيب ، والتعاقب والتكرار الثابت ، سواء على مستوى المقاطع الصوتية ، أو الحركات الصوتية ، أو الصيغ التفعيلية العروضية، أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر Sonant والهمس Surd والنبرStress ، والتنغيم-Intona tionوالجرس الصوتى . والتكرار التماثلى أو التقاربى بين هذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض هو الذى يشكل المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى .

غير أننا نعنى بالهندسة الصوتية المقطعية الثابتة ، تلك الهندسة الصوتية الناتجة عن تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها البعض تماثلاً ثابتاً لا يتغير طوال النص الشعرى ، وكذلك تماثل الصيغ التفعيلية العروضية على اعتبار أن هذه الصيغ هى محصلة تضافر المقاطع الصوتية مع بعضها البعض .

ولتوضيح الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة فى النص الشعرى العمودى

نقف على سبيل التمثيل عند قصـيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" للشاعر عبد الله البردونى ، لتوضيح مسار الهندسة الصـوتية الإيقاعية الثابتة ، وذلك من خلال إلقاء الشاعر للقصيدة بصوته [١٩] تارة وصوت الباحث تارة أخرى ، ثم تحليل النص الشعرى تحليلاً طيفيّـا باستخدام جهاز السنوجراف Craph Tm Model 7800 (Digital Sonagraph). ولما كان من غير الملائم فى هذا الموضع أن نضع كل صـورالحـزم الصوتيـة للقـصيـدة لأننا سنقع فى مـزلق التكرار الكمى دون جدوى . رأينا أن نحلل النص من خلال حـزمه الصوتية مقـتصـرين فى ذلك على عرض بعض نماذج التـحليل الطيفـى ، ثم نعرض بعد ذلك للكتابة الصوتية المنطوقة لكل النص الشعرى وهذه الكتابة بدورها هى محـصلة التـحليل الطيفى للحـزم الصوتيـة فى النص الشعـرى كله من خلال صوت الشاعر نفسه .

يقول عبد الله البردونى فى مطلع قصيدته :

تسلياتى كموجعاتى وزادى .·. مثل جوعى وهجعتى كسهادى

والتحليل الطيفى للشطر الأولى على سبـيل التمثيل يتضح فى الشكلين الطيفين أرقام (١) ، (٢) بصوت الشاعر وفى شكل (٣) بصوت الباحث .

فـفى الشكل الـطيـفى الأول بصـوت الشـاعـر نجد قـولـه : "تسليـاتى كموجـعاتى" تتتابع فيه الأصـوات على النحو التالى :(ت -َ س ل -ِ ي -َ ا ت -ِ ى ك -َ م -ُ و ج -ِ ع -َ ا ت -ِ ى) أى أن الحزم الصوتيـة تبدأ بصوت التاء ثم صوت الفتحة القصيرة ثم صوت السين ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم الياء ثم الفـتحة الطويلة ثم التـاء ثم الكسرة القصيـرة وهكذا حتى نصل إلى صوت الياء.

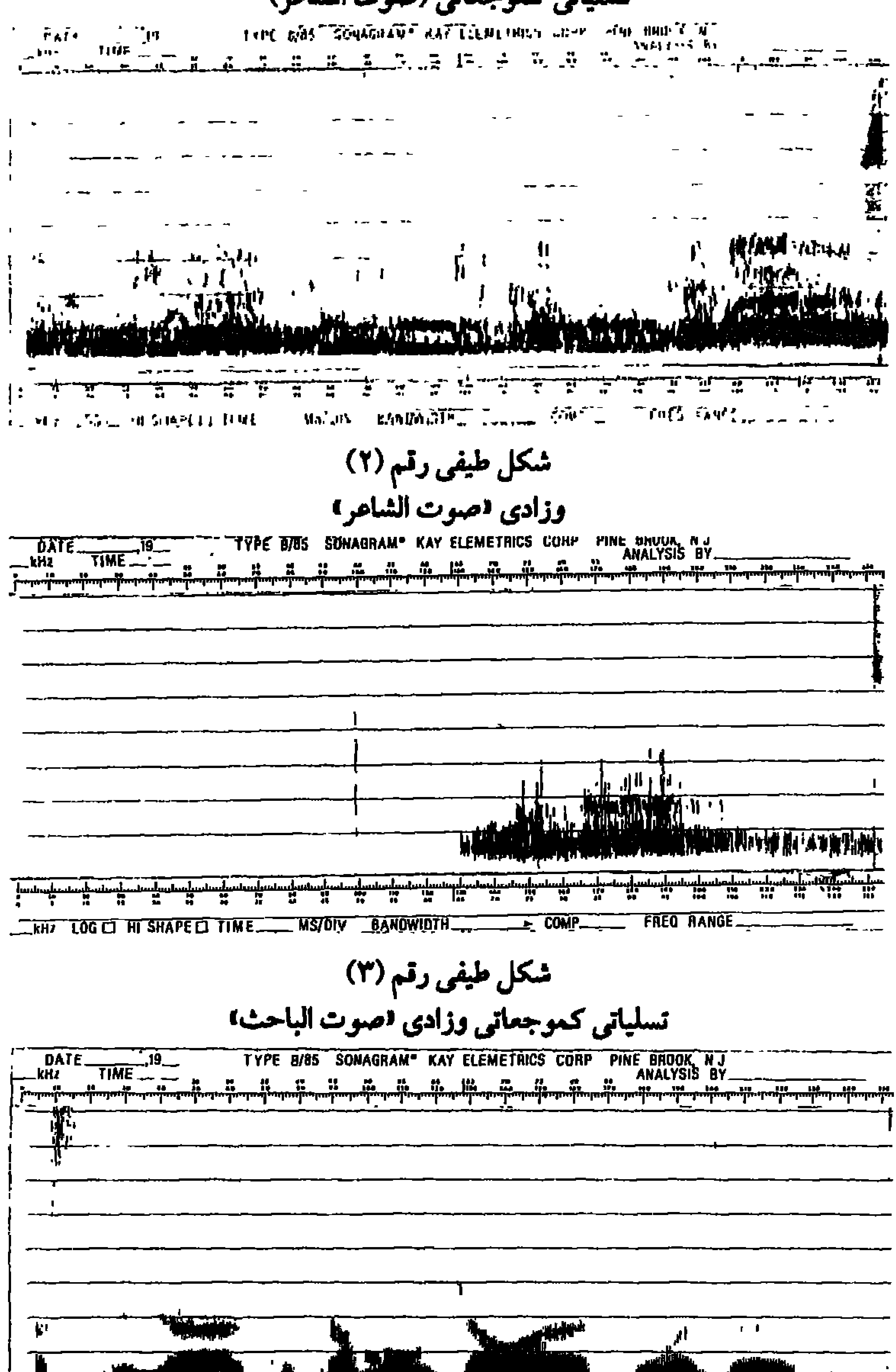
وفى الشكل الطيفى الثانى بصوت الشاعر نجد قوله "وزادى"، وتتتابع فيه الأصوات على النحـو التالى: (ز -َ اد -ِ ى). فتـبدأ الحزم الصوتيـة بصوت الزاى ثم صوت الفتحة الطويلة ثم صوت الدال ثم الكسرة الطويلة.

وفى الشكل الطيفى الثالث بصوت الباحث نجد قوله (تسلياتى كموجعاتى وزادى) تتابع فيه نفس الأصوات الصوتية فى الشكلين السابقين من أول الحزمة الصوتية لصوت التاء وحتى الحزمة الصوتية لصوت الياء .

ويتضح لنا من خلال أشكال الحزم الصوتية أن الأصوات الصامتة والصائتة تتجاور تجاوراً تعاقبيّا حيث تبدأ الحزم بالصامت ثم يعقبه الصائت وهكذا وهذا التجاور التعاقبى المنظم يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص .

كما يتضح لنا أيضاً من خلال هذه الحزم الصوتية أن المقاطع المتماثلة تتماثل حزمها الصوتية، ومن ثم تتماثل المقاطع الصوتية القصيرة (cv) مع بعضها البعض، وكذلك المقاطع المتوسطة (cvv - cvc) والطويلة cvcc) - cvvc) كل منهما يتماثل مع بعضه البعض. وهذا التماثل بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية ويتضح هذا التماثل على سبيل التمثيل فى الشكل الطيفى بين المقطعين المتوسطين المفتوحين (ي –َ ا، ع –َ ا). وكذلك بين (ت – ى ، ت – ى) وكذلك بين المقاطع القصيرة (ل –ِ، ك –َ، ج –ِ).

لكننا نلاحظ فى الأشكال الطيفية المسجلة بصوت الشاعر أن بها بعض التداخل فى الحزم الصوتية ولا سيما أصوات الجهر والهمس المتجاورة ويرجع هذا لسببين الأول : أن تسجيل صوت الشاعر لم يكن نقيّا ، وذلك لوجود بعض الأصوات الضوضائية التى كانت مصاحبة لإلقاء الشاعر للقصيدة والثانى : أن صفات بعض الأصوات تنتقل للأصوات المجاورة لها نتيجة تأثر الأصوات المتجاورة ببعضها البعض – لذلك نجد فى هذه الحزم أن بعض الأصوات المهموسة – والتى يفترض أن تكون خالية من الخطوط الطولية السوداء لأن هذه الخطوط تعبر عن اهتزاز الأوتار الصوتية أثناء نطق الصوت المجهور بينما الأصوات المهموسة لا تهتز فيها الأوتار الصوتية – أخذت صفات الجهر نتيجة التأثر بالصوت المجاور، ويتضح الفرق بين



شكل طيفى رقم (١)

تسلياتى كموجعاتى (صوت الشاعر)

شكل طيفى رقم (٢)

وزادى «صوت الشاعر»

شكل طيفى رقم (٣)

تسلياتى كموجعاتى وزادى «صوت الباحث»

الجهر والهمس - أو لنقل بين الحزم الصوتية ذات الخطوط السوداء الطويلة. والحزم الصوتية الخالية من هذه الخطوط - عندما يكون الصوت نقيّاً أو يصاحبه ضوضاء أو ضجيج . ويتضح ذلك من خلال المقارنة بالشكل الطيفى رقم (٣) الذى جاء بصوت الباحث فى معمل صوتى مغلق وخال من الضجيج أو الضوضاء ، وهذا الشكل تحليل طيفى لنفس الشطر الشعرى الأول فى القصيدة وهو (تسلياتي كموجعاتي وزادي) وفيه نجد أن هذا الشكل الطيفى هو نفس الشكلين الطيفيين رقمى (١ , ٢) اللذين سجلا بصوت الشاعر . أى أن الفرق بينهما يكمن فى وجود أصوات ضجيجية مصاحبة لصوت الشاعر واتضحت فى حزم الشكلين (١ , ٢) . وخلو الشكل رقم (٣) من هذا التداخل الصوتى لذلك نلحظ وضوح أصوات الجهر والهمس دون تداخل بينهما ، وفيه تتضح أصوات الهمس فى حزم بيضاء خالية من أى خطوط سوداء . ويمكن الفرق بينهما أيضاً فى المدة الزمنية المستغرقة فى النطق ، فالشكلان (١ , ٢) المسجلان بصوت الشاعر استغرقا مدة زمنية أطول وصلت إلى ثلاث ثوانى ونصف الثانية تقريباً فى نطقه للشطر الأول (تسلياتى كموجعاتى وزادى) بينما الشطر نفسه نطق بصوت الباحث فى مدة ثانيتين ونصف الثانية فى الشكل الطيفى رقم (٣) .

وعليه فإن المسافة الزمنية للمقاطع عند الشاعر كانت أطول منها عند الباحث . وإن كان ذلك يحدث تغييراً فى سرعة الإيقاع ، لكنه لايحدث تغييراً فى التماثل التكرارى للمقاطع الصوتية . أى يظل عدد المقاطع هو نفسه لا يتغير بتغير المسافة الزمنية طالما أن النص المنطوق واحد .

ومن خلال تحليلنا الطيفى لقصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" فإن الكتابة الصوتية لها قد جاءت على النحو التالى :

الكتابة الصوتية للقصيدة وفقاً للتحليل الطيفى :

١- تسلياتی كموجعاتی وزادی

د ِ ی	ز َ ا	و َ	ت ِ ي	ع َ ا	ج ِ	م ُ و	ك َ	ت ِ ی	ی َ ا	ل ِ	ت َ س
di:	za:	wa	ti:	ʕa:	dji	muw	ka	ti:	ja:	Li	tas
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

مثل جورعی ، وهجعتی كسهادی

د ِ ی	هـ َ ا	س ُ	ك َ	ت ِ ی	ع َ	هـ َ ج	و َ	ع ِ ی	ج ُ و	ل ُ	م ِ ث
di:	ha:	su	ka	ti:	?a	hadj	wa	? i:	dju:	Lu	mi
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cv	cvv	c v	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

٢- وكؤوسي مريرة مثل صحوي

و -	د -	ء - و	س - ي	م -	ر - ي	ر -	ت - ن	م - ث	ل -	ص - ح	و - ي
wa	du	?u:	si:	ma	ri:	ra	tun	mi	Lu	sah	wi:
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvv
فعلاتن				+ متفعلن				+ فعلاتن			

واجتماعي بإخوتي كانفرادي

و - ج	ت -	م - ا	ع - ي	ب -	ء - خ	و -	ت - ي	ك - ن	ف -	ر - ا	د - ي
wadj	ti	ma:	ʕi:	bi	?ix	wa	ti:	kan	fa	ra:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ح ص	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv
فاعلاتن				+ متفعلن				+ فعلاتن			

٣– والصداقات كالعداوات تؤذى

و َ ص	ص َ	د ـ ا	ق ـ ا	ت ُ	ك َ ل	ع ـ	د َ ا	و َ ا	ت ِ	ت ُ ء	ذ ـ ى
was	sa	da:	qa:	tu	kal	ʕa	da:	wa:	ti	tu?	i:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

فسواء من تصطفى أو تعادى

ف َ	س ـ	و ـ ا	ء ُ ن	م ـ ن	ت ـ ص	ط ـ	ف ِ ى	ء ـ و	ت ُ	ع ـ ا	د ـ ى
fa	sa	wa:	?un	man	tas	Ta	fi:	?aw	tu	ʕa:	di:
ص ح	ص ح	س ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cv	cv	cvv	cvc	cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv

فعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

٤– إن داري كغربتي في المنافي

فِي	نَا	مَ	فِل	تِي	بَ	غُر	كَ	رَي	دَا	نَ	ءِن
fi:	na:	ma	Fil	ti:	ba	ur	ka	ri:	da:	na	?im
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

واحتراقي كذكريات رمادي

دِي	مَا	رَ	تِ	يَا	رَ	ذِك	كَ	قِي	رَا	تِ	وَح
di:	ma:	ra	ti	ja:	ra	ik	ka	qi:	ra:	ti	wah
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فعلاتن

٥– يابلادى التى يقولون عنها

هـ ـَ ا	ع ـَ ن	ن ـَ	ل ـُ و	ق ـُ و	ي ـَ	ت ـِ ي	ل ـَ	د ـِ ل	ل ـَ ا	ب ـِ	ي ـَ ا
ha:	ʕan	na	lu:	qu:	ja	ti:	la	dil	la:	bi	ja:
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

منك نارى ولى دخان اتقادى

د ـ ى	ق ـَ ا	ت ـِ	ن ـُ ت	خ ـَ ا	د ـُ	ل ـ ى	و ـَ	ر ـ ى	ن ـ ا	ك ـِ	م ـ ن
di	qa:	ti	nut	xa:	du	li:	wa	ri:	na:	ki	min
ص ح ح	ص ح ح	ص حذ	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

٦- ذاك حظى لأن أمى " سعود "

دُن	عُو	سُ	مِى	ءُم	نَ	ءَن	لِ	ظِى	حَظ	كَ	ذَا
dun	ʕu:	su	mi:	?um	na	?an	li	i:	ha	ka	a :
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

وأبى مرشد وخالى " قمادى "

دِى	مَا	قُ	لِى	خَا	وَ	دُن	شِ	مُر	بِى	ءَ	وَ
di:	ma:	qu	li:	xa:	wa	dun	i	mur	bi:	?a	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cv	cv

فعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

٧- أو لأنى أعطيتُ أولاد جارى

رِ ى	جَ ا	دَ	لَ ا	ءَ و	تُ	طَ ى	ءَ ع	نِ ى	ءَ ن	لِ	ءَ و
ri:	dja:	da	la:	aw	tu	taj	?aʕ	ni:	?an	li	?aw
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cvc	cv	cvc

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

ورفاقى دفاترى ومدادى

دِ ى	دَ ا	مِ	وَ	رِ ى	تِ	فَ ا	دَ	قِ ى	فَ ا	رِ	وَ
di:	da:	mi	wa	ri:	ti	fa:	da	qi:	fa:	ri	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cv

فعلاتن + متفعلن + فعلاتن

٨– أو لأنى دفعت عن طهر أختى

ءَ و	لِ	ءَ ن	نِ ى	دَ	فَ ع	تُ	عَ ن	طُ هـ	رِ	ءُ خ	تِ ى
?aw	li	an	ni:	da	faʕ	tu	ʕan	tuh	ri	?ux	ti:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cvc	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

وبناتى مكر الذئاب العوادى

وَ	بَ	نَ ا	تِ ى	مَ ك	رُ ذ	ذِ	ءَ ا	بِ ل	عَ	وَ ا	دِ ى
wa	ba	na:	ti:	mak	ru	i	?a:	bil	ʕa	wa:	di:
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cv	cv	cvv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv

فعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

٩- أو لأني زعمت أن لديهم

هـ ِ م	د َ ي	ل َ	ن َ	ء َ ن	ت ُ	ع َ م	ز َ	ن ِ ي	ء َ ن	ل ِ	ء َ و
him	daj	la	na	?an	t u	ʕam	z a	ni :	? am	li	? aw
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvc

فعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

لى حقوقا من قبل "حق ابن هادى"

د ـِ ي	هـ ـَ ا	ن ـِ	ق ـِ ب	ح ـَ ق	ل ـِ	ق ـَ ب	م ـِ ن	ق ـَ ن	ق ـُ و	ح ـُ	ل ـِ ي
di:	ha:	ni	qib	haq	li	qab	min	qan	qu:	hu	li:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cvv	cv	cvv

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

١٠- يابلادى هذى الربا والسواقى

ي ـَا	ب ـِ	ل ـَا	د ـِ ي	هـ ـَ ا	ذ ـِ ر	ر ـُ	ب ـَ ا	و ـَ س	س ـَ	و ـَا	ق ـِ ي
ja:	bi	la:	di:	ha:	ir	ru	ba:	was	sa	wa:	qi:
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cvv	cvv	cvv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

في ضلوعى تنهدات شوادى

ف ـِ ي	ض ـُ	ل ـُ و	ع ـِ ي	ت ـَ	ن ـَ هـ	هـ ـُ	د ـَ ا	ت ـُ	ش ـَ	و ـَ ا	د ـِ ي
fi:	du	lu:	ʕi:	ta	nah	hu	da:	tu	a	wa:	di:
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فعلاتن

١١ – إنما من أنا ؟ وليس بكفى

ف ـِ ي	ك ـَ ف	ب ـِ	س ـَ	ل ـَ ي	و ـَ	ن ـَ ا	ء ـَ	م ـَ ن	م ـَ ا	ن ـَ	ء ـِ ن
fi:	kaf	bi	sa	laj	wa	na:	?a	man	ma:	na	?in
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc

فعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

مدفع ، والتراب بعض امتدادى

د ـِ ي	د ـَ ا	ت ـِ	ض ـُ م	ب ـَ ع	ب ـُ	ر ـَ ا	ت ـُ	و ـَ ت	ع ـُ ن	ف ـَ	م ـِ د
di:	da:	ti	dum	baʕ	bu	ra:	tu	wat	ʕun	fa	mid
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

١٢ – ربما كنت فارساً لست أدرى

رُ بْ	بَ	مَا	كُنْ	تُ	فَا	رِ	سَنْ	لَسْ	تُ	أَدْ	رِي
rub	ba	ma:	kum	tu	fa:	ri	san	las	tu	?ad	ri:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

قبل بدء المجال مات جوادى

قَبْ	لَ	بَدْ	إِلْ	مَ	جَا	لِ	مَا	تَ	جَ	وَا	دِي
qab	la	bad	?il	ma	dja:	li	ma:	ta	dja	wa:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فعلاتن

١٣– أو عصافير فى عروقى جياع

ء َ و	ع َ	ص ا	ف ِ ى	ر ُ	ف ِ ى	ع ُ	ر ُ و	ق ِ ى	ج ِ	ى ا	ع ُ ن
?aw	ʕa	sa:	fi:	ru:	fi:	ʕ u	ru:	qi:	dji	ja:	ʕun
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvc

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

والدوالى والقمح فى كل وادى

و َ د	د َ	و ا	ل ِ ى	و َ ل	ق َ م	ح ُ	ف ِ ى	ك ُ ل	ل ِ	و ا	د ِ ى
wad	da	wa:	li:	wal	qam	hu	fi:	kul	li	wa:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ج	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

١٤- في حقولي مافي سواها ولكن

ف ـِ ي	ح ـُ	ق ـُ و	ل ي	م ـَ ا	ف ـِ ي	س ـِ	و ـَ ا	هـ ـَ ا	و ـَ	ل ـَ ا	ك ـِ ن
fi:	hu	qu:	li:	ma:	fi:	si	wa:	ha:	wa	la:	kin
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

باعت الأرض في شراء السماد

ب ـَ ا	ع ـَ	ت ـِ ل	ء ـَ ر	ض ـَ	ف ـِ ي	ش ـِ	ر ـَ ا	ء ـِ س	س ـِ	م ـَ ا	د ـِ ي
ba:	ʕa	Til	?ar	da	fi;	i	ra:	?is	si	ma:	di:
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

١٥– يا ندى ، يا حنان أم الدوالى

ل ـِ ي	و ـَ ا	د ـَ	م ـِ د	ء ـُ م	ن ـَ	ن ـَ ا	ح ـَ	ي ـَ ا	د ـَ ا	ن ـَ	ي ـَ ا
li;	wa;	da	mid	?um	na	na:	ha	ja:	da:	na	ja:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	c v v

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

وبرغمى يجيب من لا أُنادى

د ـِ ي	ن ـَ ا	ء ـُ	ل ـَ ا	م ـَ ن	ب ـُ	ج ـِ ي	ي ـُ	م ـِ ي	ر ـَ غ	ب ـِ	و ـَ
di;	na	?u	la;	man	bu	dji:	ju	mi:	ra	bi	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	c v

فعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

١٦–هذه كلها بلادى وفيها

هـ ـَ ا	ذ ـِ	هـ ـِ ى	ك ـُ ل	ل ـُ	هـ ـَ ا	ب ـِ	ل ـَ ا	د ـِ ى	و ـَ	ف ـِ ى	هـ ـَ ا
h a:	i	hi:	kul	lu	ha:	bi	la:	di:	wa	fi:	ha
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
c v v	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + متفعلن + فاعلاتن

كل شىء إلا أنا وبلادى

ك ـُ ل	ل ـُ	ش ـَ ى	ء ـِ ن	ء ـِ ل	ل ـَ ا	ء ـَ	ن ـَ ا	و ـَ	ب ـِ	ل ـِ ا	د ـِ ى
k u l	l u	aj	ʕin	ʕil	la:	?a	na:	wa	bi	la:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
c v c	cv	cvc	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv

فاعلاتن + مستفعلن + فعلاتن

ونستخلص من هذه الكتابة الصوتيـة لقصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى) مستوى التتابع التكرارى للمقـاطع الصوتية كما هو موضح فى جدول رقم (٢) عن تتابع المقاطع الصوتية .

جدول رقم (٢)

جدول تتابع المقاطع الصوتية فى "ومايزال إلا أنا وبلادى"

مسلسل السطر الشعرى	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعرى الواحد
	ص ح CV	مغلـــق ص ح ص CVC	مفتـــوح ص ح ح CVV	ص ح ص ص CVCC	ص ح ح ص CVVC	
١	٩	٤	١١			٢٤
٢	٩	٦	٩			٢٤
٣	٨	٧	٩			٢٤
٤	٩	٥	١٠			٢٤
٥	٨	٤	١٢			٢٤
٦	٩	٦	٩			٢٤
٧	٩	٥	١٠			٢٤
٨	٨	٩	٧			٢٤
٩	٨	١١	٥			٢٤
١٠	٨	٣	١٣			٢٤
١١	٩	٩	٦			٢٤
١٢	٩	٨	٧			٢٤
١٣	٧	٦	١١			٢٤
١٤	٧	٤	١٣			٢٤
١٥	٩	٤	١١			٢٤
١٦	٨	٥	١١			٢٤
المجموع	١٣٤	٩٦	١٥٤			٣٨٤
النسبة	٣٤,٩ ٪	٢٥ ٪	٤٠,١ ٪			١٠٠ ٪

المقاطع المفتوحة = ٣٤,٩ ٪ + ٤٠,١ ٪ = ٧٥ ٪

المقاطع المغلقة = ٢٥ ٪

ومن خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى القصيدة ، وكذلك الكتابة الصوتية لها يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى على النحو التالى:

١- تساوى عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت من أبيات القصيدة ، حيث بلغ عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت شعرى أربعة وعشرين مقطعاً صوتيّا . وهذا التساوى الدقيق فى عدد مقاطع كل بيت يجعل الهندسة الصوتية للنص منتظمة ومرتبة ترتيباً دقيقاً ، بحيث لا يخرج مقطع من مقاطع القصيدة على هذا الترتيب المنظم . وهذا التماثل الصوتى فى عدد المقاطع يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الصوتية المنتظمة .

٢- إن التماثل التطابقى للمقاطع الصوتية فى النص يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية ويعنى به التطابق الكمى والكيفى للمقطع الصوتى على مستوى النص الكلى ، فنجد المقطع القصير(CV) قد تكرر تسع مرات فى عدد الأبيات أرقام (٢- ٤- ٦- ٧- ١١- ١٢- ١٥) كما تكرر ثمانى مرات فى الأبيات (٣- ٥- ٨- ٩- ١٠- ١٦) وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للمقطعين (CVV) ,(CVC)حيث يسهم تساويهما الكمى مع بعضهما البعض فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص ، ويتضح هذا التساوى من خلال النظر إلى الجدول رقم (٢) غير أن التماثل التقاربى للمقاطع هو الذى له فضل الشيوع فى هذا النص ويعنى به التقارب الكمى للمقاطع المتماثلة مع بعضها البعض ، أو التقارب الكمى للمقاطع المختلفة مع بعضها البعض أيضاً . ونجد هذا التماثل فى كل الأبيات الشعرية فى النص على مستوى المقاطع الثلاثة (CV) , (CVC) , (CVV). وهذا التماثل المنتظم يجعل الصوت الإيقاعى يسير فى خط منتظم طوال النص الشعرى العمودى .

٣- إن تكرار المقطع الواحد فى النص الشعرى عشرات المرات يسهم بدور رئيسى فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى ، فالمقطع القصير (CV) تكرر (١٣٤) مرة ، والمتوسط المغلق (CVC) تكرر (٩٦) مرة والمتوسط

المفتوح (CVV) تكرر (١٥٤) مرة . وترجع زيادة المقطع المتوسط المفتوح على المتوسط المغلق إلى البنية المركزية الإيقاعية ، التى يعتمد عليها النص . هذه البنية تتمثل بالدرجة الأولى فى صيغة فاعلاتن- CV - CVV -CVC) (CVV وهى الصيغة التى لها فضل الشيوع فى النص الشعرى ، وفيها تتكرر صيغة (CVV) مرتين فى مقابل (CVC) تتكرر مرة واحدة ، فضلاً عن أن هذه الصيغة تتكرر أربع مرات فى كل بيت شعرى فى معظم القصيدة كما هو موضح فى جدول (٣) (جدول تتابع الصيغ التفعيلية) .

أما صيغة متفعلن (CVC- CV - CVC - CV) (فلا تتكرر إلا مرة واحدة أو مرتين على الأكثر فى كل بيت شعرى . وهذا ما يفسر سبب زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة التى وصلت نسبتها إلى ١ , ٤٠٪ من عدد الصيغ التفعيلية الكلية فى القصيدة ، ثم جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الثانية فبلغت نسبتها ٩ , ٣٤٪ مقطعاً ، ثم جاءت المقاطع المتوسطة المغلقة فى المرتبة الأخيرة فمثلت نسبة ٢٥٪ من المقاطع الكلية للنص ، كما أن التماثل بين هذه الصيغ التفعيلية يسهم فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى ويتضح هذا التماثل فى جدول رقم (٣) ، حيث تكررت التفعيلات (٩٦) مرة بمعدل ست تفعيلات فى كل بيت . وهذا التتابع المنتظم للصيغ التفعيلية يجعل المسار الهندسى للإيقاع مستقيماً طوال النص الشعرى .

وإذا كان عدد أبيات القصيدة ستة عشر بيتاً فإن عدد التفعيلات يكون ١٦×٦ = ٩٦تفعيلة ، وإذا كانت كل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع وكل بيت يتكون من ست تفعيلات فإن كل بيت يحوى ٦×٤=٢٤ مقطعاً وعلية فإن القصيدة تحوى ١٦×٢٤=٣٨٤ مقطعاً وهذا التتابع الهندسى الصوتى المنظم يجعل الصوت الإيقاعى يسير فى خط مستقيم طوال النص .

جدول رقم (٣)

جدول تتابع الصيغ التفعيلية فى قصيدة (ومايزال إلا أنا وبلادى)

مسلسل السطر الشعرى	فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	مستفعلن	عدد التفعيلات فى السطر الواحــــد
١	٣	٢	١		٦
٢	٢	٢	٢		٦
٣	٣	١	١	١	٦
٤	٣	٢	١		٦
٥	٤	٢			٦
٦	٣	٢	١		٦
٧	٢	١	٢	١	٦
٨	٣	١	١	١	٦
٩	٣	١	١	١	٦
١٠	٣	١	١	١	٦
١١	٣	٢	١		٦
١٢	٣	٢	١		٦
١٣	٤	١		١	٦
١٤	٤	١		١	٦
١٥	٣	٢	١		٦
١٦	٣	١	١	١	٦
المجموع	٤٩	٢٤	١٥	٨	٩٦

٤- إن الشكل الهندسى المستقيم للقصيدة ينعكس على الصوت فى كل القصيدة فنجد فى كل شطرين تتتابع أصوات الصيغ التفعيلية (فاعلاتن أو فعلاتن) تليها صيغة (متفعلن أو مستفعلن) وتنتهى بصيغة (فاعلاتن أو فعلاتن) مرة أخرى . وهذا التتابع المنتظم فى كل النص يجعل تتابع الصوت مستقيماً ومنتظماً طوال النص . الشيء الذى يجعل هندسة الصوت الإيقاعى فى النص تسير فى خطوط مستقيمة ومنتظمة .

٥- إن طغيان المقاطع المفتوحة القصيرة(CV) والمتوسطة المفتوحة (CVV) بنسبة ٧٥٪ على المقاطع المتوسطة المغلقة ، إنما يعبر عن انسيابية الأداء الصوتى والنصى من ناحية وعن الحالات الشعورية من ناحية أخرى ، وأهم الأبيات التى اعتمدت على المقاطع المتوسطة المفتوحة هى أرقام (١- ٤- ٥- ٧- ١٠- ١٣- ١٤- ١٥- ١٦) . يقول الشاعر على سبيل التمثيل فى بعض أبياته :

أو عصافير فى عروقى جياع ∴ والدوالى والقمح فى كل وادى

فى حقولى ما فى سواها ولكن ∴ باعت الأرض فى شراء السماد

يانـدى ياحنان أم الدوالى ∴ وبرغمى يجيب من لا أنادى

إن الشاعر يشكو من الواقع المرير الذى أدى إلى الجوع والضياع والموت برغم أن القمح يحيطهم من كل صوب فى الحقول ، ولكن القهر السلطوى حرمهم من كل خيرات بلادهم ، هذا القهر ينعكس على الذات ، فنجد الشاعر يستخدم المقاطع المتوسطة المفتوحة التى تتوافق والآهات النفسية ، ومن ثم لا تخلوكلمة فى الأبيات السابقة من المقاطع المتوسطة المفتوحة ، ففى حالات الآهات النفسية يكون النفس بطيئاً نتيجة عملية اجترار الماضى والحاضر واستغراق النفس الإنسانية فى تأمله بغية التوافق مع طبيعة الحدث الماضى المستوحى .

وهذا على عكس النصوص الشعرية التى تعتمد على المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة . نجد أن الإيقاع فيها يكون سريعاً نتيجة تعدد السكنات والوقفات فتؤدى إلى سرعة الأداء الصوتى . بحيث لاتجد الذات مرتكزاً صوتيّا طويلاً يؤدى إلى التأمل أو الاسترجاع أو المناجاة النفسية ، كما فى المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، ويتضح الإيقاع القصير فى الشطر الأول من البيت التالى الذى يقول فيه الشاعر :

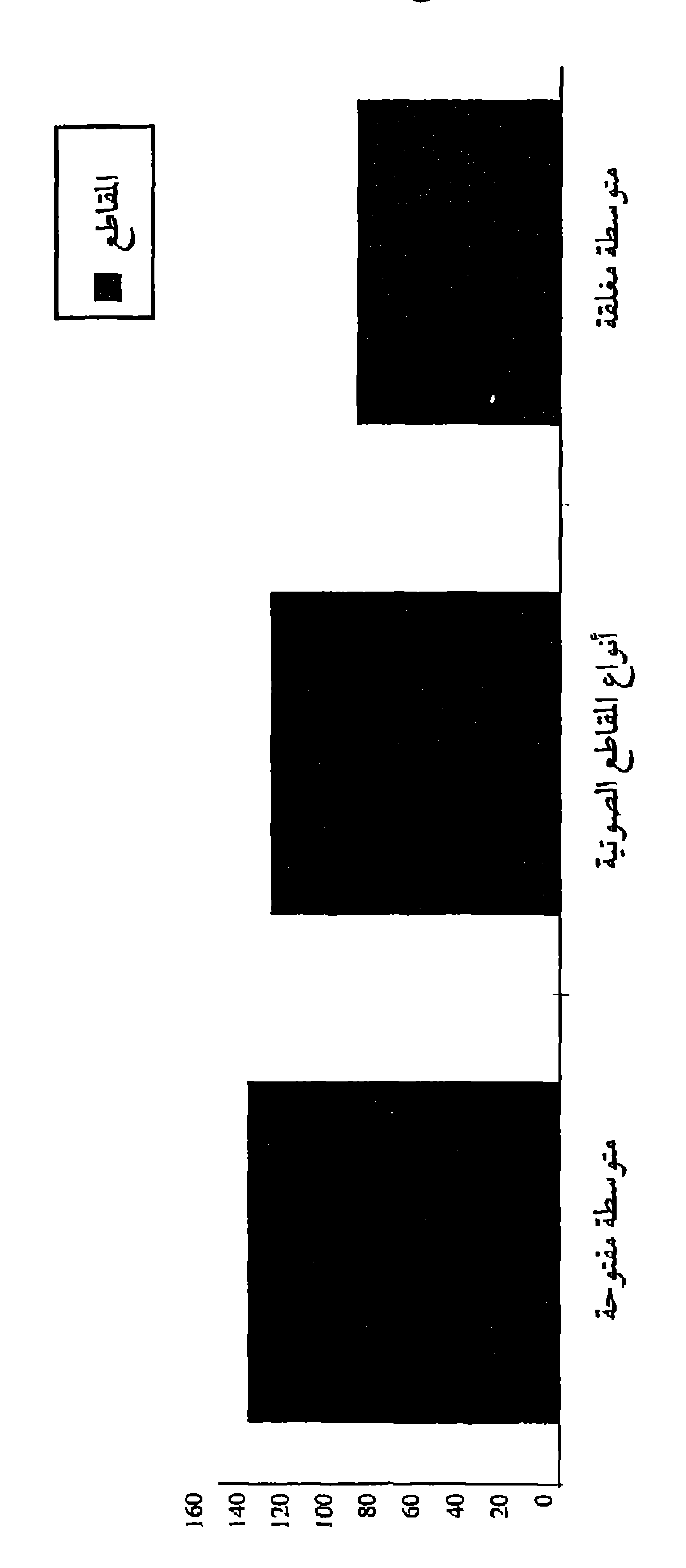
أو لأنى زعمت أن لديهم ∴ لى حقوقاً من قبل حق ابن هادى

إن قارىء النص يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولى سرعة الأداء فى الشطر الأول وبطئه نسبياً فى الثانى ، لأن الأول جميع مقاطعه قصيرة ومتوسطة مغلقة ما عدا مقطعاً واحداً . بينما الشطر الثانى به أربعة مقاطع مفتوحة ، غير أن البيت كله يشترك فى كثرة الوقفات والسكنات الناتجة عن ارتكازه على المقاطع المتوسطة المغلقة إلى حد كبير . وهذا بدوره يؤدى إلى سرعة الإيقاع نتيجة قصر المدة الزمنية المستغرقة فى النطق ، إذ من طبيعة المقاطع القصيرة أنها لاتترك مجالاً متسعاً للتأمل والتفكير ، وإنما يتم تجاوزها بسرعة نتيجة قصر النفس ، وهذه السرعة تعبر عن التوترين ؛ الداخلى والخارجى اللذين تعيشهما الذات وتنعكس على مفرداتها . بينما المقاطع المتوسطة المفتوحة (CVV) والطويلة (CVVC) تحتاج إلى كمية هواء أكبر وإلى مدة زمنية أطول لأنها تترك مجالاً فسيحاً للتأمل والتعبير عن الآهات النفسية وإخراجها بما يتوافق مع الحالات الشعورية .

ونستطيع القول: إن زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة فى كل القصيدة بحيث تحتل موضع الصدارة - وهذا قليل الحدوث فى النصوص الشعرية إنما يعبر عن اعتماد القصيدة كلها على تصوير الحالات الشعورية والآهات النفسية التى تعانى منها الذات. والشكل البيانى رقم (١) يوضح مدى طغيان المقاطع المتوسطة المفتوحة على ما عداها من مقاطع أخرى .

شكل بيانى (١)

المستويات الكمية للمقاطع الصوتية فى : وما يزال إلا أنا وبلادى



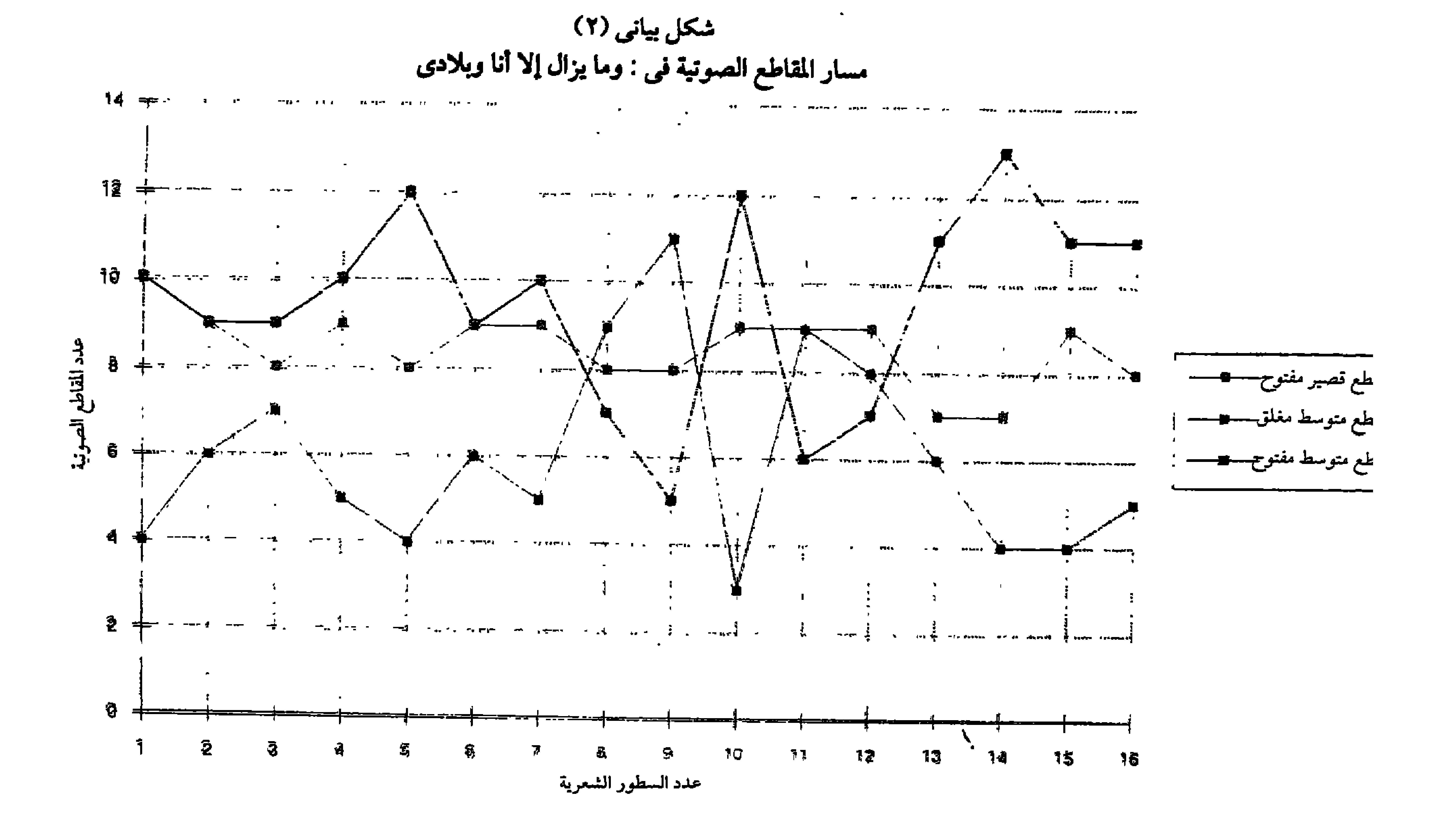
٦- إن هذه المقاطع الصوتية تتتابع تتابعاً منتظماً طوال القصيدة ، حيث تأتى المقاطع المتوسطة المفتوحة فى قمة المسار الصوتى، تتبعها المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة على المستوى الكمى ، وعلى المستوى الصياغى تتماس هذه المقاطع فى كثير من النقاط . ونقاط التماس هى نفسها النقاط التى تتساوى فيها هذه المقاطع مع بعضها البعض ،حيث تلتقى فى الخط البيانى عند نقطة واحدة كما فى البيت الشعرى الأول الذى تلتقى فيه المقاطع المتوسطة المفتوحة والقصيرة عند النقطة التصاعدية رقم (١٠) وهكذا فى بقية النقاط الموضحة فى الشكل البيانى رقم (٢) - الذى يعنى بتوضيح مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى) - نجد أن المقاطع الصوتية المتساوية تتماس مع بعضها البعض عند نقاط التقاء المحورين ، الرأسى والأفقى ، كما هو موضح فى شكل (٢) .

٧- تتشكل الهندسة الصوتية المنتظمة للنص الشعرى عند عبد الله البردونى من خلال تماثل صوت القافية فى كل القصيدة ، حيث يشكل الصوت الدال مرتكزاً محورياً للهندسة الصوتية فى القصيدة ، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى الكتابة الصوتية للقصيدة ، حيث نجد أن جميع أبياتها ينتهى بمقطع متوسط مفتوح هو عبارة عن الصوت الدال وصوت المد بالكسر الذى يتبعه ، وهذا يجعل إيقاع الصوت يسير على وتيرة واحدة منتظمًا دون خلل . الأمر الذى يجعل مؤشر الصوت الإيقاعى مستقيماً طوال القصيدة .

٨- تماثلت المقاطع الصوتية فى نهاية الشطر الأول فى كل القصيدة بحيث انتهت جميعها بمقطع متوسط مفتوح ما عدا أربعة شطور منها انتهت بمتوسط مغلق هى أرقام (٦، ٩، ١٣ ، ١٤) وهذا التماثل فى كل النص الشعرى يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص ، ويجعل إيقاع الصوت مستقيماً وذا مستوى صوتى واحد ، بل إن عدد هذه المقاطع يتماثل

شكل بيانى (٢)

مسار المقاطع الصوتية فى : وما يزال إلا أنا وبلادى



فى التفعيلة الواحدة ، فنجد أن كل تفعيلة عروضية فى القصيدة برغم اختلاف مستوياتها ما بين فعلاتن ، متفعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن إلا أن كلا منها يحوى أربعة مقاطع صوتية متتابعة تتابعاً منتظماً الأمر الذى يجعل الإيقاع فى كل القصيدة يسير فى خط منتظم ، ومستقيم .

٩- إذا تم وضع الشطر الثانى أسفل الأول فى كل النص على اعتبار أن الثانى ينطق صوتيّا بعد الأول فإننا نجد أن المقاطع أرقام (٢ ، ٧ ، ١٠) فى كل شطور القصيدة مقاطع قصيرة (cv) ، بينما نجد أن المقاطع أرقام (٨ ، ١١، ١٢) فى كل شطور النص مقاطع متوسطة . وهذا يسهم بدور كبير فى تشكيل الصوت الإيقاعى من ناحية، وفى هندسة الصوت هندسة منتظمة ومستقيمة من ناحية ثانية.

وإذا رمزنا للمقطع القصير بالرمز (ق) والمتوسط بالرمز (م) يصبح تتابع الشكل الهندسى للصوت فى أبيات النص الشعرى السابق من البيت الأول إلى الأخير على النحو التالى :

(م ق م م   م ق م ق   ق م م   م ق م م   ق م ق م   ق ق م م)

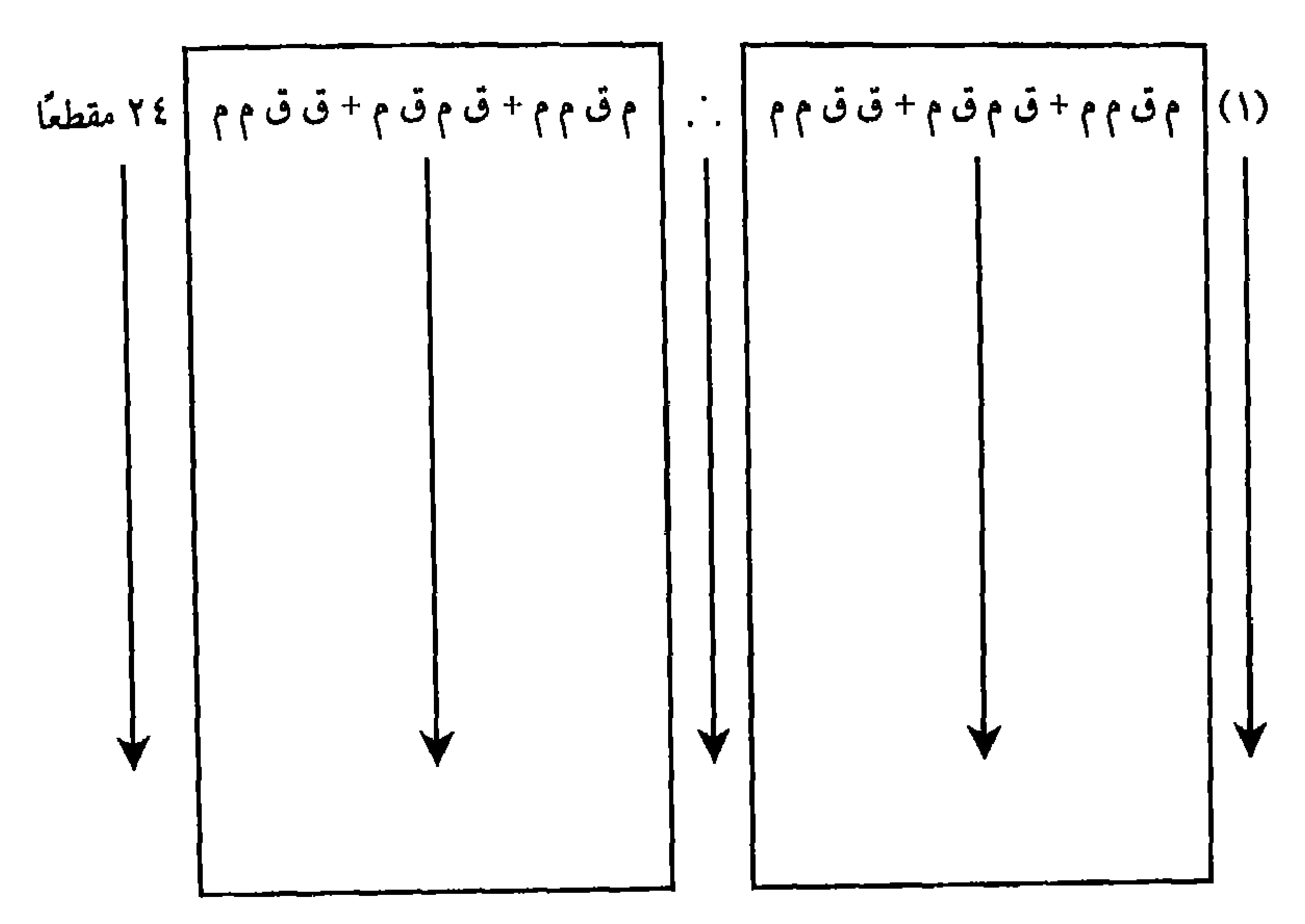
وهكذا يظل هذا التتابع الصوتى منتظماً ومتتابعاً ومستقيماً طوال النص، وعندئذ يكون المعمار الصوتى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - متوافقاً والمعمار البنائى الشكلى للنص الشعرى . وكلاهما يمثله الشكل الهندسى رقم (٣).

إن هذا الشكل الهندسى المستطيل يوضح طبيعة الشكل الهندسى لقصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» حيث الأصوات تتابع فى تشكيل هندسى مستقيم ومنظم ودقيق إلى حد الصرامة . وهذا التشكيل بدوره ينعكس على معانى النص فيكون الشاعر حريصاً إلى حد كبير على بلورة كل المعانى التى يبغى طرحها فى داخل هذا الإطار ، ولا تخرج عنه مما يؤدى فى بعض الأحيان إلى لجوء الشاعر إلى تشكيل صوتى يتوافق مع الهندسة الصوتية

المنتظمة للنص ، لكنه قد لا يتوافق والحالات الشعورية أو الرؤية المطروحة فى النص . مما يعد تزييفاً للوعى والشعور . لكن هذا لا ينفى جودة التشكيل الهندسى للصوت والنص إذا أحسن الشاعر مزج الرؤية بالأداة فى هذا الإطار المنظم والمستقيم .

شكل رقم (٣)

المعمار الهندسى للصوت الإيقاعى فى قصيدة : "وما يزال إلا أنا وبلادى"



(١٦) م ق م م + ق م ق م + ق ق م م ∴ م ق م م + ق م ق م + ق ق م م ٢٤ مقطعًا

١-٢- الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة

ويعنى بالهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة المسار التتابعى للأصوات الإيقاعية المقطعية التى تتغير من موضع لآخر ، نتيجة عدم تساوى السطور الشعرية من ناحية وعدم التزامها ببحر شعرى واحد من ناحية ثانية ، وعدم التزامها بقافية موحدة من ناحية ثالثة ، وعدم تساوى عدد تفعيلاتها من

ناحية رابعة . وتتضح هذه الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة فى قصيدة "الشعر الحر" .

نقف عند نموذجين من نماذج الشعر الحر أحدهما للشاعر "بدر شاكر السياب" فى قصيدته "شناشيل ابنة الجلبى" وثانيهما للشاعر" أحمد عبد المعطى حجازى" فى قصيدته "مسافر أبداً" - وقد قمنا بالتحليل الطيفى لكل منهما وذلك من خلال صوت الشاعر نفسه[٢٠] .

ونقف عند نموذجين للتحليل الطيفى فى كلتا القصيدتين ، ونظراً لصعوبة وضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدتين فى متن الدراسة رأينا أن نكتفى بعرض بعض نماذج من الحزم الصوتية لكل منهما ثم ننتقل لرصد الكتابة الصوتية لهما من خلال حزمهما الصوتية .

يقول السياب فى قصيدته "شناشيل ابنة الجلبى"

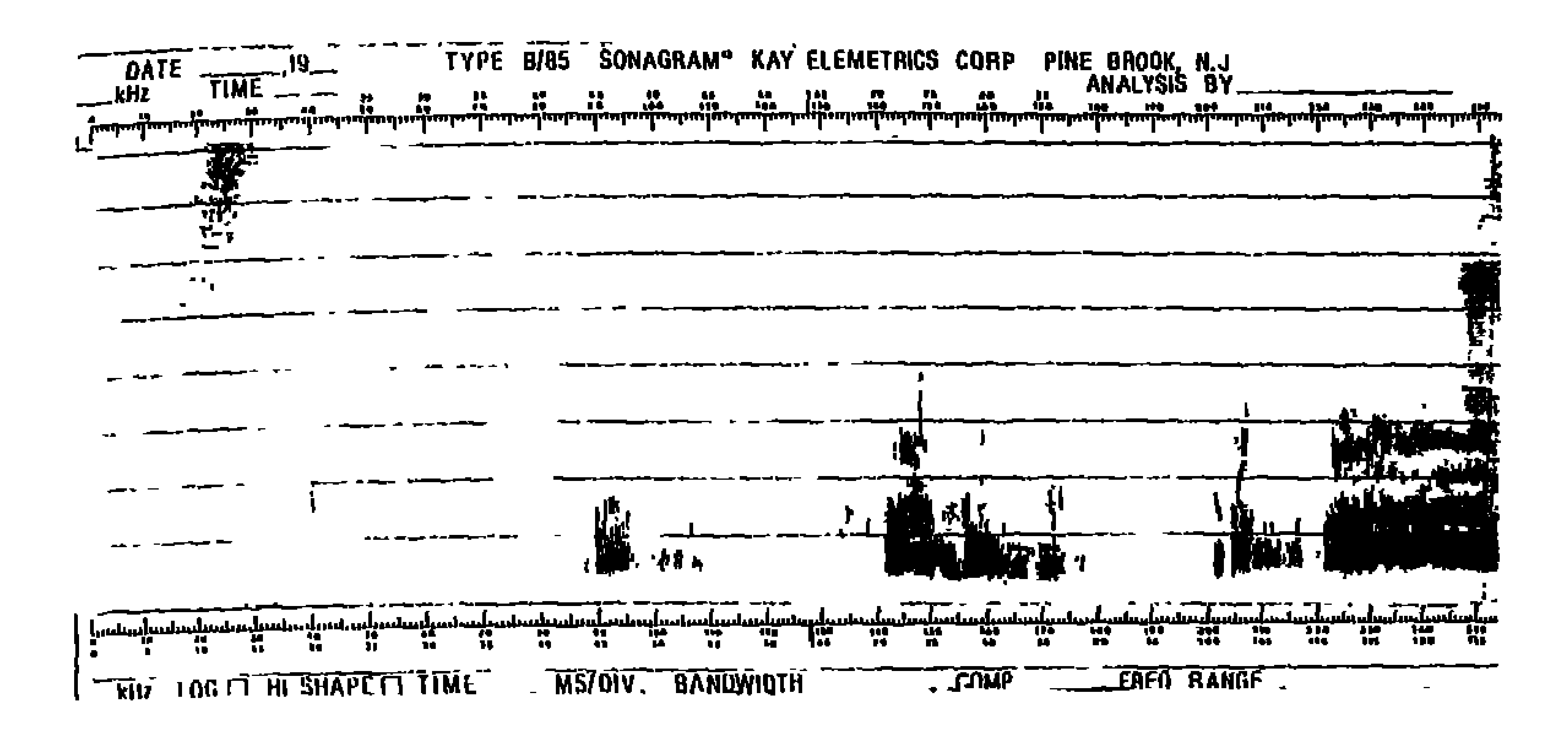
"وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم "

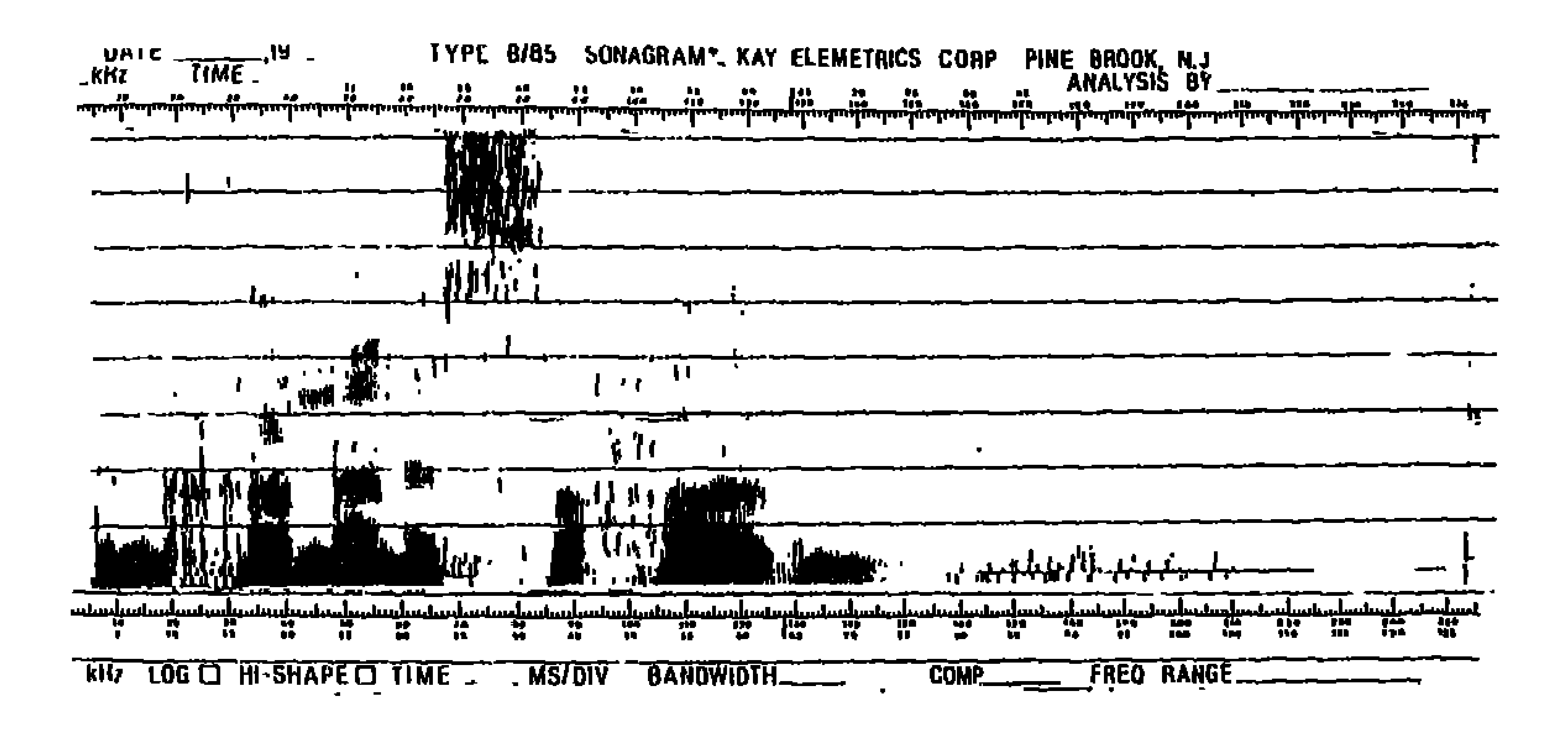
والتحليل الطيفى الصوتى للسطر الثانى - على سبيل المثال - يتضح فى الحزم الصوتية المبينة فى الشكلين الطيفيين رقمى (٥،٧) بصوت الشاعر ، (٦،٨) بصوت الباحث .

ففى الشكلين الطيفيين رقمى (٥،٦) تتابع الحزم الصوتية لعبارة "من خلل السحاب" على النحو التالى (م ـِ ن خ ـَ ل ـَ ل ـِ س س ـِ ح ـَ ا ب ـِ) فنجد صوت الميم ثم الكسرة القصيرة ثم النون ثم الخاء ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم السين المكررة ثم الكسرة القصيرة ثم الحاء ثم الفتحة الطويلة ثم الباء ثم الكسرة القصيرة .

شكل طيفى رقم (٥)
من خلل السحاب (بصوت الشاعر)

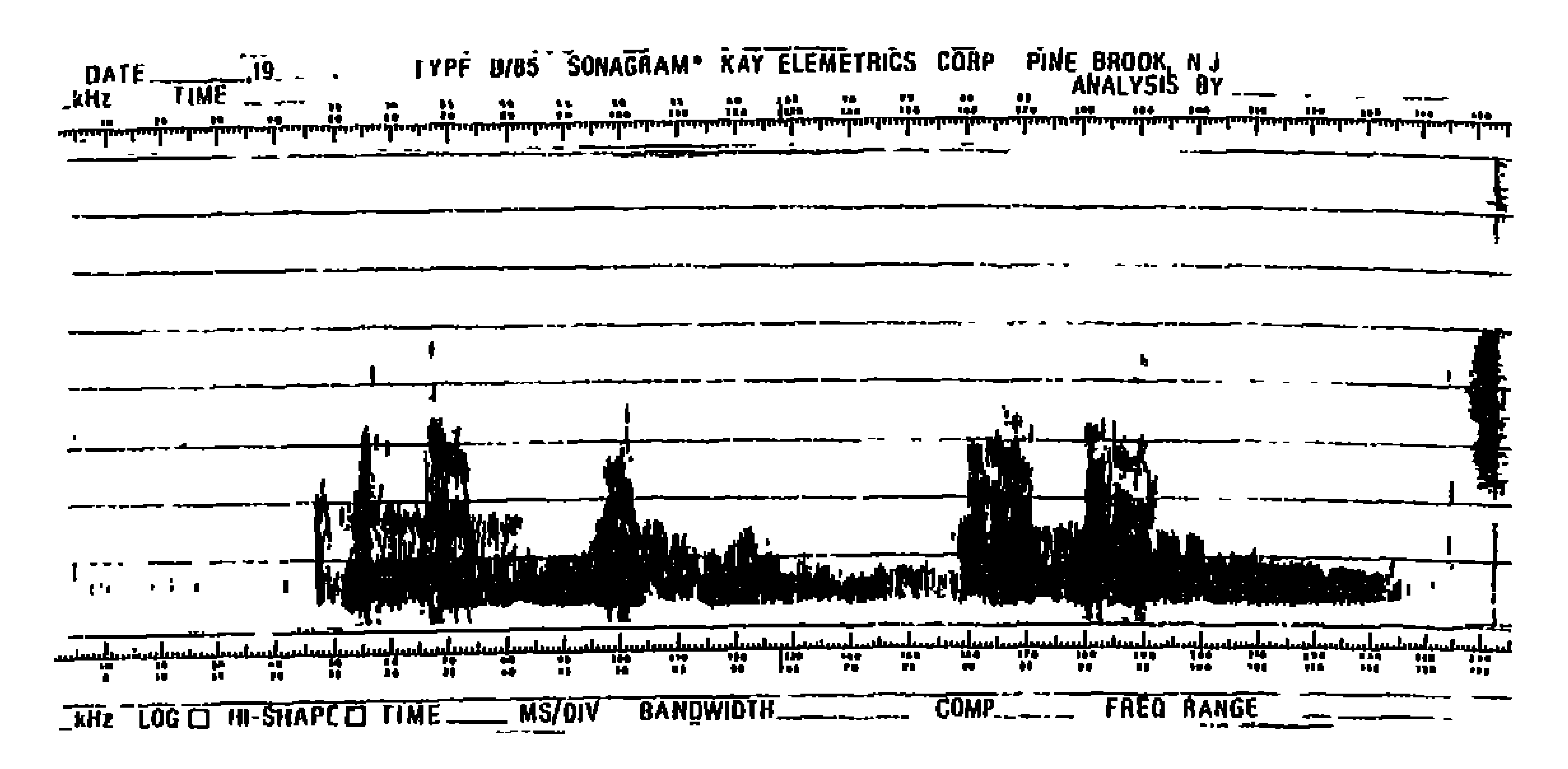


شكل طيفى رقم (٦)
من خلل السحاب (بصوت الباحث)

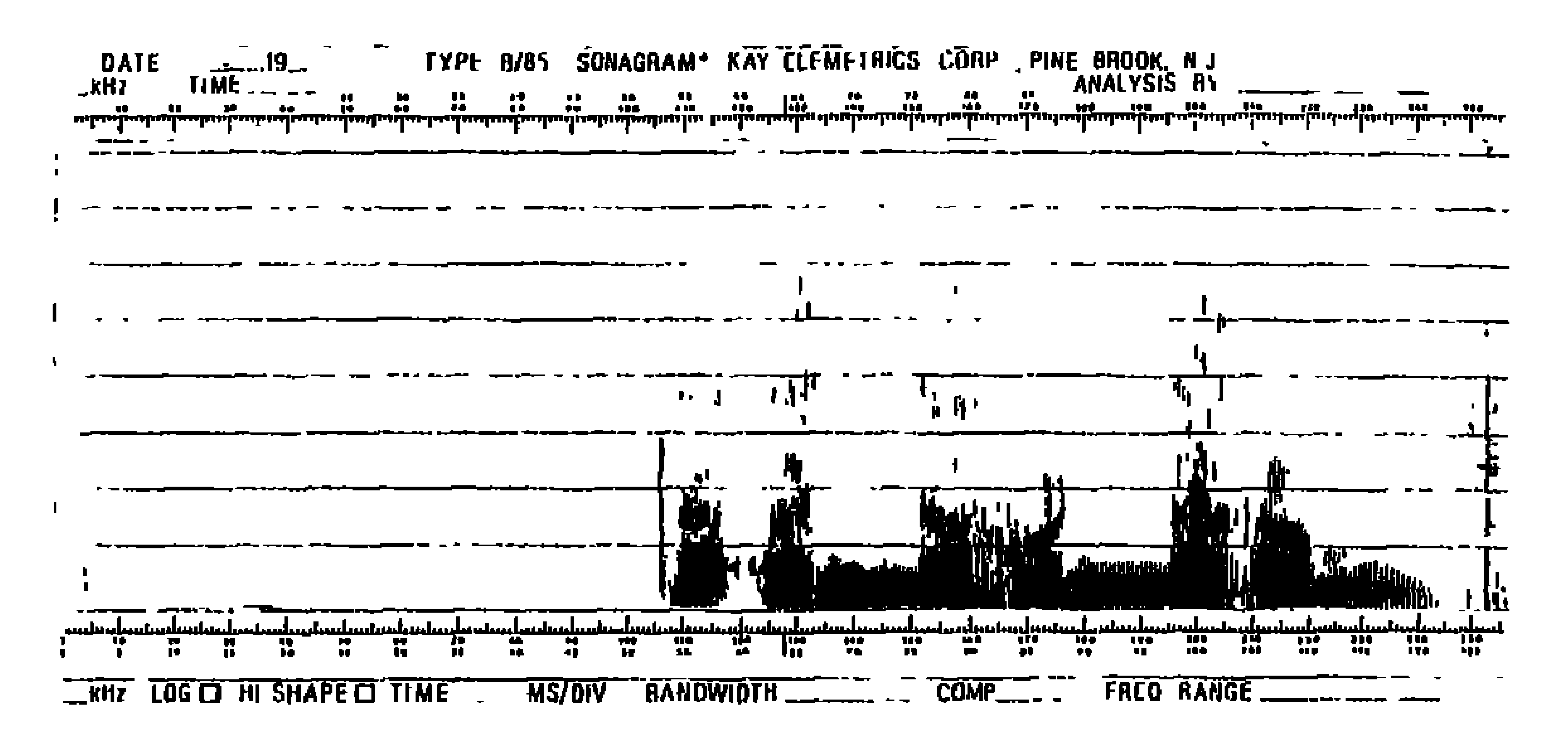


وفى الشكلين الطيفـيين رقمي (٨،٧) تتابع الحـزم الصوتية لعبـارة "كأنه النغم" علـى النحـو التـالى (كَ –َ ء –َ ن ن –َ هـ –ُ ن ن –َ غ –َ م–ُ) فنجـد صوت الكاف يعـقبه صوت الفـتحة القـصيرة فالهـمزة وهى حزمة صـوتية هوائية ثم النون وهكذا حـتى صوت الضمـة القصيرة . وهكذا تتـابع الحزم الصوتية للقصيدة على هذا النحو .

شكل طيفى رقم (٧)
كأنه النغم (بصوت الشاعر)



شكل طيفى رقم (٨)
كأنه النغم (بصوت الباحث)



ويقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته "مسافر أبداً ":

"أعبر أرض الشارع المزحوم لاتوقفنى العلامة
أثير حيثما ذهبت الحب والبغض
وأكره السآمة" .

ونقف على سبيل المثال - عند التحليل الطيفى للسطر الشعرى الأول "أعبر أرض الشارع المزحوم لاتوقفنى العلامة" . ويتضح التحليل الطيفى له فى الأشكال الطيفية أرقام (٩، ١٠، ١١) بصوت الشاعر ففى الشكل رقم (٩) تتابع الحزم الصوتية لقوله "أعبر أرض" وذلك على النحو التالى (ء - َ ع ب - ُ ر - ُ ء - َ ر ض - َ) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الهمزة وتنتهى عند صوت الفتحة القصيرة .

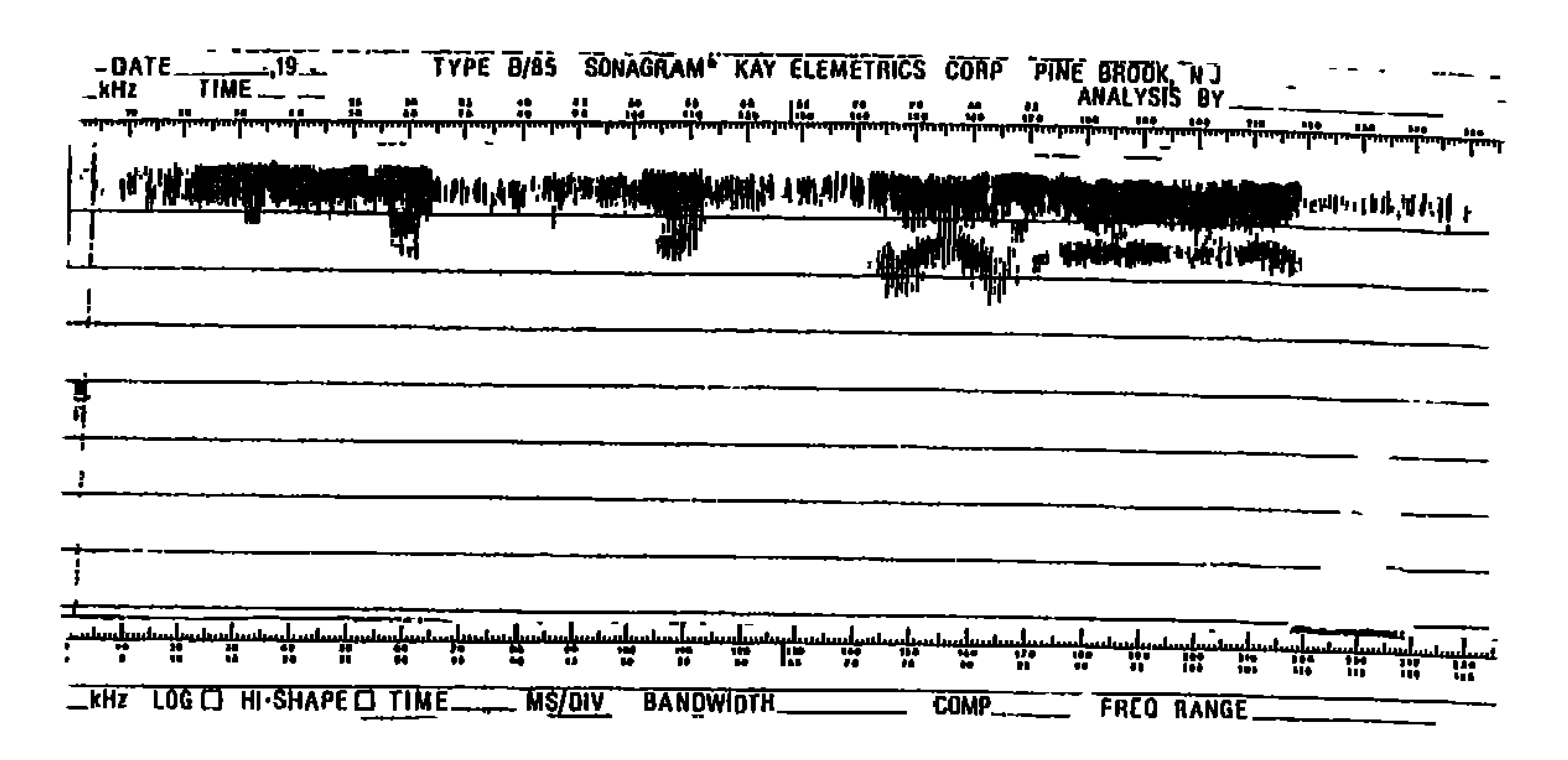
وفى الشكل الطيفى رقم (١٠) تتابع الحزم الصوتية لقوله "الشارع المزحوم" على النحو التالى (ش ش - َ ار - ِ ع - ِ ل م - َ ز ح - ُ و م - ِ) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الشين وتنتهى بصوت الكسرة القصيرة .

وفى الشكل الطيفى رقم (١١) تتابع الحزم الصوتية لقوله "لاتوقفنى العلامة" على النحو التالى (ل - َ ا ت - ُ و ق - ِ ف - ُ ن - ِ ل ع - َ ل - َ م - َ) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت اللام ثم الفتحة الطويلة وهكذا حتى صوت الفتحة القصيرة .

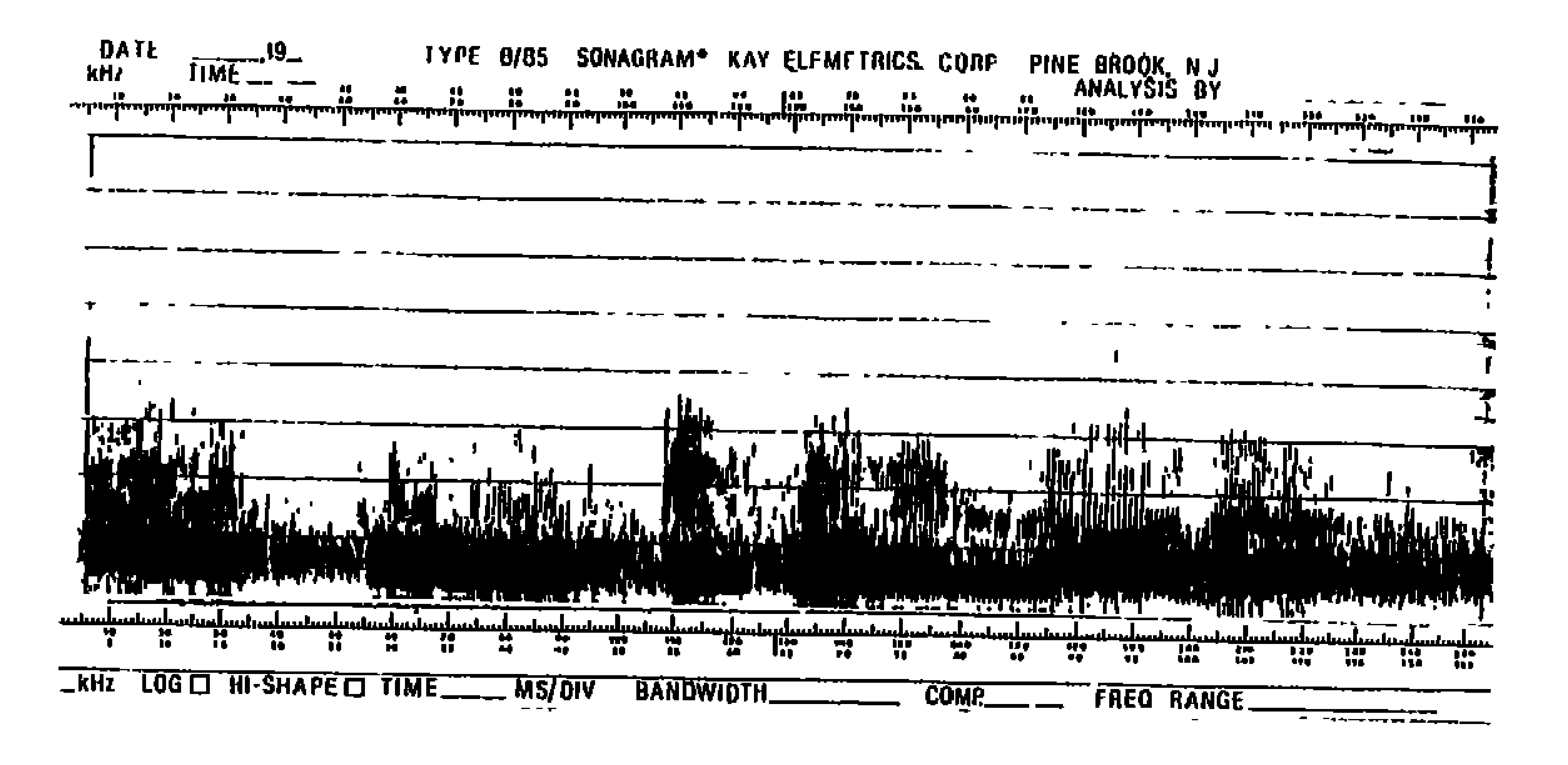
شكل طيفى رقم (٩)

أعبر أرض (بصوت الشاعر)

شكل طيفى رقم (١٠)
الشارع المزحوم (بصوت الشاعر)



شكل طيفى رقم (١١)
لاتوقفنى العلامة (بصوت الشاعر)



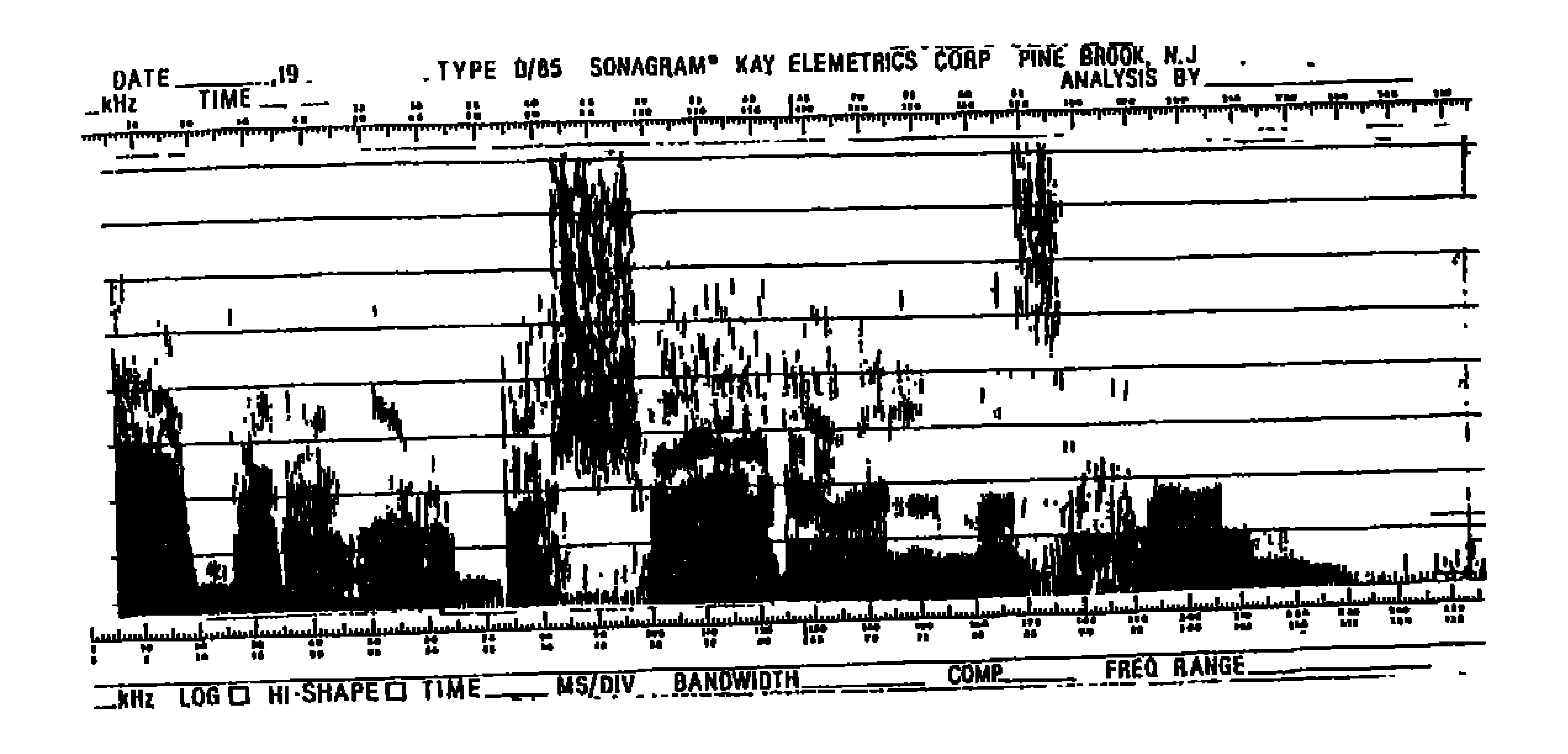
وهذا السطر الشعرى قد تم تحليله أيضاً وفقاً لصوت الباحث ، وذلك فى الشكلين الطيفين رقمى (١٢،١٣) فإذا كان صوت الشاعر استغرق ثلاثة أشكال وصوت الباحث استغرق شكلين فيرجع ذلك إلى طول المدة الزمنية التى استغرقها الشاعر فى نطق هذا السطر الشعرى من "حيث التطويل" الصوتى للمقاطع الصوتية ولا سيما المقاطع المتوسطة المفتوحة .

غـير أننا لاحظنا أن كل السطور الـشعـرية التى تم تحليلها بصـوت الشاعـر والباحث لاتخـتلف من حيث تتـابع الحزم الصـوتية وتعاقـب أنماط المقاطع الصوتيـة ومن حيث الجهر والـهمس ، لكنها تختـلف فى التطويل الصوتى وذلك وفقاً للمدة الزمنية المستغرقة فى النطق .

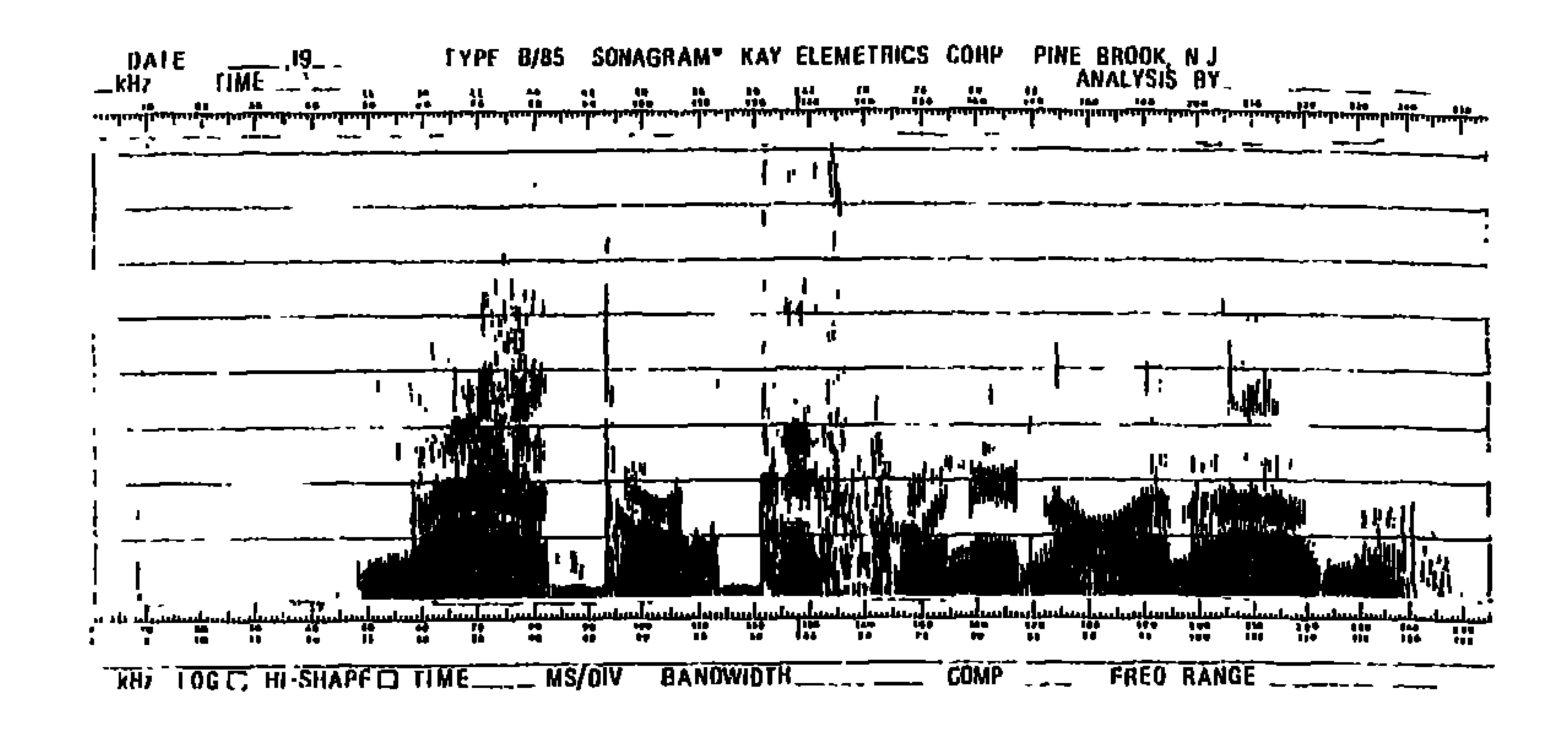
ولذلك تتتابع الحزم الصوتية للسطر الشعرى نفسه فى الشكلين الطيفيين رقمى (١٢، ١٣) بصوت البـاحث على النحو التالى فى الشكل رقم (١٢) يقول "أعبر أرض الشـارع المزحوم" وتتتابع الحزم الصوتـية كما يلى (ء ـَ ع ب ـُ ر ـُ ء ـَ ر ض ـَ ش ش ـَ ا ر ـِ ع ـِ ل م ـَ ز ح ـُ و م ـِ)

وفى الشكل الطيفى رقم (١٣) يقـول "لاتوقفنى العلامة" وتـتـابع الحزم الصوتية فيه كما يلى (ل ـَ ا ت ـُ و ق ـِ ف ـُ ن ـِ ل ع ـَ ل ـَ ا م ـَ) ففى هذين الشكلين تبدأ الحـزم بصوت الهمـزة ثم الفتحـة ثم العين وهكذا حتى ينتـهى الشكل رقم (١٢) بصـوت الفتـحة . وهذا التـتـابع الصوتى للحـزم بصوت الباحث هو نفسه التتابع الصوتى للحزم بصوت الشاعر .

شكل رقم (١٢)
أعبر الشارع المزحوم (صوت الباحث)



شكل رقم (١٣)
لاتوقفنى العلامة (صوت الباحث)



ومن ثم نستطيع القـول إن الكتابة الصوتيـة المستنبطة من الحزم الصـوتية بصوتى الشاعرين فى القصيدتين - المشار إليهما - تأتى على النحو التالى :

أولاً : الكتابة الصوتية لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبى"

١- وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النورْ

و َ	ء َ ذ	ك ُ	ر ُ	م ِ ن	ش ِ	ت َ ا	ء ِ ل	ق َ ر
wa	a	ku	ru	min	i	ta:	il	qar
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc

مفاعلتن + مفاعيلن +

ي َ	ت ِ ن	ن َ ض	ض َ ا	ح ِ	ف ِ ي	ه ِ ن	ن ُ و	ر ُ
ja	tin	nad	da:	bi	fi:	hin	nu:	ru
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvv	cv

مفاعيلن + مفاعيلن +

٢- من خلل السحاب كأنه النغم

م ِ ن	خ َ	ل َ	ل ِ س	س ِ	ح َ ا	ب ِ	ك َ	ء َ ن
men	xa	la	lis	si	ha:	bi	ka	?an
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc

مفاعلتن + مفاعلتن +

ن َ	ه ُ ن	ن َ	غ َ	م ُ و
na	hun	na	a	mu:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvv

مفاعلتن

٣- تسرب من ثقوب المعزف - ارتعشت له الظلم

ت َ	س َ ر	ر َ	ب َ	م ِ ن	ث ُ	ق ُ و	ب ِ ل	م َ ع
ta	sar	ra	ba	min	θu	qu:	bil	maʕ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc

مفاعلتن + مفاعيلن +

ز َ	ف ِ ر	ت َ	ع َ	ش َ ت	ل َ	ه ُ ظ	ظ ُ	ل َ
za	fir	ta	ʕa	at	la	hu	u	la
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

م ُ و
mu:
ص ح ح
cvc

+

٤- وقد غنى - صباحا قبل ... فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت أبتسم

و َ	ق َ د	غ َ ن	ن َ ا	ص َ	ب َ ا	ح َ ن	ق َ ب	ل َ
wa	qad	an	na:	sa	ba:	han	qab	la
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعيلن +

ف ِ ي	م َ	ء َ	ع ُ د	د ُ	ط ِ ف	ل َ ن	ك ُ ن	ت ُ
fi:	ma	?a	ʕud	du	tif	lan	kun	tu
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعيلن +

ء َ ب	ت َ	س ِ	م ُ و
?ab	ta	si	mu
س ح س	س ح	س ح	س ح ح
cvc	cv	cv	cvv

مفاعَلَتن

٥- لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيونُ الحورْ

ل ِ	ل َ ي	ل ِ ي	ء َ و	ن ِ	هـ َ ا	ر ِ ي	ء َ ث	ق َ
li	laj	li:	aw	ni	ha:	ri:	?aθ	qa
س ح	س ح س	س ح ح	س ح س	س ح	س ح ح	س ح ح	س ح س	س ح
cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعيلن +

ل َ ت	ء َ غ	ص َ ا	ن ُ	هـ ُ ن	ن َ ش	و َ ا	ع ُ	ي ُ و
lat	?a	sa:	nu	hun	na	wa:	ʕu	ju:
س ح س	س ح س	س ح ح	س ح	س ح س	س ح س	س ح ح	س ح	س ح ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv

مفاعيلن + مفاعيلن +

ن ُ ل	ح ُ ور
nul	hur
س ح س	س ح ح س
cvv	cvvc

مفاعيلان

٦- وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق القصب

و َ	ك ُ ن	ن َ ا	ج َ د	د ُ	ن َ ل	هـ َ د	د َ ا	ر ُ
wa	kun	na:	jad	du	nal	had	da:	ra
س ح	س ح س	س ح ح	س ح س	س ح	س ح س	س ح س	س ح ح	س ح
cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv

مفاعيلن + مفاعيلن +

ي َ ض	ح َ	ك ُ	ء َ و	ي ُ	غ َ ن	ن ِ ي	ف ِ ي	ظ ِ
jad	ha	ku	?aw	ju	an	ni:	Fi:	i
س ح س	س ح	س ح	س ح س	س ح	س ح س	س ح ح	س ح ح	س ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعيلن +

ل َ ا	ل ِ ل	ج َ و	س َ	ق ِ ل	ق َ	ص َ	ب ِ ي
la:	lil	djaw	sa	qil	qa	sa	bi
س ح س	س ح س	س ح س	س ح	س ح س	س ح	س ح	س ح ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv

مفاعيلن + مفاعلتن +

٧- وفلاحيه ينتظرون : " غَيثك يا إله " وإخوتى فى غابة اللعب

رُو	ظِـ	تَـ	يَن	هِـ	حِي	لا	فَل	وَ
ru:	l	ta	jan	hi	hi:	la:	fal	wa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن +

وَ	هُـ	لا	ءِ	يا	كَ	ثَ	غَي	نَ
wa	hu	la:	?i	ja:	ka	θa	ag	na
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

عِ	لَ	تِل	بَ	غا	فِي	تِي	وَ	ءِخ
?i	la	til	ba	a:	fi:	ti:	wa	?ix
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cvv	cv	cvc

+ مفاعيلن + مفاعلتن

بِي
bi:
ص ح ح
cvv

٨- يصيدون الأرانب والفراش ، و (أحمد) الناطور

وَل	بَ	نِ	را	ءَ	نَل	دُو	صِي	يَ
wal	ba	ni	ra:	?a	nal	du:	si:	ja
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cvv	cv

مفاعيلن + مفاعلتن +

طُور	نا	دَن	مَ	ءَح	وَ	شَ	را	فَ
tu:r	na:	dan	ma	?ah	wa	a	ra:	fa
ص ح ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvvc	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعيلان

٩- نحدق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر

جَو	لِل	لا	ظِـ	فِي	قُ	دِ	حَد	نُ
jaw	lil	la:	l	fi:	qu	di	had	nu
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعيلن

ر ـِ ي	ن ـَ هـ	ف ـِ ن	ء ـِ	ر ـَ ا	س ـَ م	ق ـِ س	س ـَ
ri:	ʕnah	fin	ʔi	ra:	sam	qis	sa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعيلن

١٠- ونرفع للسحاب عيوننا : سيسيل بالقطر

ع ـُ	ب ـِ	ح ـَ ا	س ـَ	ل ـِ س	ع ـُ	ف ـَ	ن ـَ ر	و ـَ
ʕu	bi	ha:	sa	lis	ʕu	fa	nar	wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ق ـَ ط	ب ـِ ل	ل ـُ	س ـِ ي	ي ـَ	س ـَ	ن ـَ ا	ن ـَ	ع ـُ و
qat	bil	lu	si:	ja	sa	na:	na	ju:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvv

مفاعيلن + مفاعلتن +

ر ـِ ي
ri:
ص ح ح
cvv

١١- وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

ف ـَ	ء ـُ	م ـَ ا	س ـَ	ت ـِ س	د ـَ	ع ـَ	ء ـَ ر	و ـَ
fa	ʔu	ma:	sa	tes	da	ʕa	ʔar	wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ع ـَ	ت ـَ	و ـَ ر	ر ـِ	ن ـَ هـ	ع ـُ ن	ق ـَ ا	ن ـَ	ر ـَ ن
ʕa	ta	war	ri	nah	ʕun	qa:	na	ran
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvc

مفاعلتن + مفاعيلن +

ف ـِ ي	ع ـَ	س ـَ	ر ـَ س	ذ ـُ	ش ـَ ت
fi:	ʕa	sa	ras	u	at
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc

مفاعلتن +

١٢- وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئُ

ب ـَ ر	ض ـَ ل	و ـَ م	ن ـَ	هـ ـُ ن	ل ـَ	ع ـَ	ء ـَ ش	و ـَ
bar	dal	wam	na	hun	la	ʕa	ʔa	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

ر ـَ	ض ـَ	ء ـَ خ	م ـَ	ث ـُ م	ق ـَ	ر ـَ	ء ـَ ز	ق ـِ
ra	da	ʔax	ma	θum	qa	ra	ʔaz	qi
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ء ـُ و	ف ـِ	ظ ـَ	ت ـَ ن	م ـَ	ث ـُ م
ʔu:	fi	ta	tan	ma	θum
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc

\+ مفاعلتن +

١٣- وفتَّحت السماءُ لغيثها المدرار بابًا بعد بابِ

ل ـِ	ء ـُ	م ـَ ا	س ـَ	ت ـِ س	ح ـَ	ت ـَ	ف ـَ ت	و ـَ
li	ʔu	ma:	sa	tis	ha	ta	fat	wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ب ـَ ع	ب ـَ ن	ب ـَ ا	ر ـِ	ر ـَ ا	م ـِ د	هـ ـَ ل	ث ـِ	غ ـَ ي
baʕ	ban	ba:	ri	ra:	med	hal	θi	aj
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc

\+ مفاعيلن + مفاعيلن +

ب ـِ ن	ب ـَ ا	د ـَ
bin	ba:	da
ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cvv	cv

مفاعيلن

١٤- عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئُ

ق ـُ	ح ـَ	ي ـَ ض	ر ـُ	ن ـَ هـ	هـ ـُ ن	م ـِ ن	د ـَ	ع ـَ ا
qu	ha	jad	ru	nah	hun	min	da	ʕa:
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

ء ـُ و	ل ـِ	ت ـَ	م ـُ م	و ـَ	و ـَ هـ
?u:	li	ta	mum	wa	wah
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc

\+ مفاعلتن +

١٥- تكلله الفقائعُ ، عاد أخضرَ ، عاد أسمرَ ، غصَّ بالأنغام واللهف

ع ـُ	ء ـِ	ق ـَ ا	ف ـَ	هـ ـُ ل	ل ـُ	ل ـِ	ك ـَ ل	ت ـُ
ʕu	?i	qa:	fa	hul	lu	li	kal	tu
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

م ـَ	ء ـَ س	د ـَ	ع ـَ ا	ر ـَ	ض ـَ	ء ـَ خ	د ـَ	ع ـَ ا
ma	?as	da	ʕa:	ra	da	?ax	da	ʕa:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvv

مفاعلتن + مفاعلتن +

ل ـَ	و ـَ ل	م ـِ	غ ـَ ا	ء ـَ ن	ب ـِ ل	ص ـَ	غ ـَ ص	ر ـَ
la	wal	mi	a:	?an	bil	sa	af	re
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعيلن +

ف ـِ ي	هـ ـَ
fi:	ha
ص ح ح	ص ح
cvv	cv

\+

١٦- وتحت النخل حيث تظل تمطر كلُّ ما سعفهْ

ظ ـَ ل	ت ـُ	ث ـُ	ح ـَ ي	ل ـِ	ن ـَ خ	ت ـَ ن	ت ـَ ح	و ـَ
ðal	ta	θu	haj	li	nax	tan	tah	wa
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

ف ـَ هـ	س ـَ ع	م ـَ ا	ل ـُ	ك ـُ ل	ر ـُ	ط ـِ	ت ـُ م	ل ـُ
fah	saʕ	ma:	lu	kul	ru	ti	tum	lu
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

١٧- تراقصت الفقائعُ وهي تَفْجَرُ – إنّه الرطبُ

عُ	ءِ	قَا	فَ	تِل	سَ	قَ	رَا	تَ
ʕu	?i	qa:	fa	til	sa	qa	ra:	ta
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

رُ	هُر	نَ	ءِن	رُ	جَ	تُف	يَ	وَه
ru	hur	na	?in	ru	dja	tuf	ja	wah
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc

مفاعلتن + مفاعلتن +

بُو	طَ
bu:	ta
ص ح ح	ص ح
cvv	cv

\+

١٨- تساقط فى يد العذراء وهى تهز فى لهفةْ

رَا	عَذ	دِل	يَ	فِي	طَ	قَ	سَا	تَ
ra:	ʕa	dil	ja	fi:	ta	qa	sa:	ta
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

فَه	لَه	فِي	زُ	هُز	تَ	يَ	وَه	ءِ
fəh	ləh	fi:	zu	huz	ta	ja	wah	?i
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

١٩- بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوارْ لا الذّهبْ

ءِ	عَا	فَر	تِل	لَ	نَخ	عِن	جِذ	بِ
?i	ʕa:	far	til	la	nax	ʕin	dji	bi
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعيلن

رُ	وَا	ءَن	كِل	دِ	لِي	وَ	جُ	تَا
ru	wa:	?an	qil	di	li:	wa	dju	ti:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

بُ و	هَـ	ءَ	لَ ذ
bu:	ha	a	la
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc

\+ مفاعلتن

٢٠- سيصلب منه حبُّ الآخرين ، سيبرئُ الأعمى

ءَ ا	بُ ل	حُ ب	هُـ	مِ ن	بُ	لَ	يُ ص	سَ
?a:	bul	hub	hu	min	bu	la	jus	sa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

مَ ا	ءَ ع	ءُ ل	رِ	يُ ب	سَ	نَ	رِ ي	خَ
ma:	?aʕ	?ul	ri	jub	sa	na	ri:	xa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

٢١- ويبعث من قرار الموت قبراً هذه التعبُ

مَ و	رِ ل	رَ ا	قَ	مِ ن	ثُ	عَ	يَ ب	وَ
maw	ril	ra:	qa	min	θu	ʕa	jab	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

بُ و	عَ	تَ	هُ ت	دَ	هَ د	رَ ن	قَ ب	تِ
bu:	ʕa	ta	hut	da	had	ran	qab	ti
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

٢٢- من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما

ءِ	لِ	وِ ي	طَ	رِ ط	فَ	سَ	نَ س	مِ
?i	li	wi:	ta	rit	fa	sa	nas	mi
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

عَ ظ	سُ و	يَ ك	تِ	مَ و	مِ ل	لَ ا	ظَ	لَ ا
ʕa	su:	jak	ti	maw	mil	la:	θa	la:
ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvv	cvc	cv	cvc	cvv	cvv	cv	cvv

\+ مفاعيلن + مفاعيلن +

م	هـ ل	ل ح	م ا
ma	hul	lah	ma:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvc	cvc	cvv

مفاعيلن

٢٣- ويوقد قلبَه الثلجيَّ فُهْوَ بحبِّه يثبُ

و	ي و	ق	د	ق ل	ب	هـ ث	ث ل	ج ي
wa	ju:	qi	du	qal	be	huθ	θal	ji:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

ي	ف هـ	و	ب	ح ب	ب	هـ ي	ي	ث
ja	fah	wa	bi	hub	bi	hi:	ju	θi
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ب و
bu:
ص ح ح
cvv

٢٤- وأبرقت السماءُ .. فلاح ، حيث تَعرَّج النهرْ

و	ء ب	ر	ق	ت س	س	م ا	ء	ت
wa	?ab	ra	qa	tis	sa	mi:	?u	ta
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ل ا	ح	ح ي	ث	ت	ع ر	ر	ج ن	ن
la:	ha	haj	θu	ta	ʕar	ra	djan	na
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعلتن

هـ	ر و
ha	ru:
ص ح	ص ح ح
cv	cvv

\+

٢٥- وطاف معلَّقا من دون أسَّ يلثُم الماءَ

وَ	طَ ا	فَ	مُ	عَ ل	لَ	قَ ن	مِ ن	دُ و
wa	ta:	fa	mu	ʕal	la	qan	min	du:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

نِ	ءُ س	سِ ن	يَ ل	ثَ	مُ ل	مَ ا	ءَ ا
ni	?us	sin	jal	θa	mul	ma:	?a:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cvv	cvv

مفاعيلن + مفاعلين +

٢٦- شناشيل ابنةَ الجلبى نوَّر حولهُ الزَّهَرُ

شَ	نَ ا	شِ ي	لُ ب	نَ	تَ ل	جَ	لَ	بِ ي
a	na:	i:	lub	na	tal	ja	la	bi:
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv

مفاعيلن + مفاعلتن +

يِ	نَ و	وَ	رَ	حَ و	لَ	هـ و	زَ هـ	رُ و
ji	naw	wa	ra	haw	la	haz	zah	ru:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن

٢٧-(عقود ندىً من اللبلاب تسطعُ منه بيضاءَ)

عُ	قُ و	دُ	نَ	دَ ن	مِ	نَ ل	لَ ب	لَ ا
?u	qu:	du	na	dan	mi	nal	lab	la:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

بِ	تَ س	طَ	عُ	مِ ن	هُ	بَ ي	ضَ ا	ءَ ا
bi	tas	ta	ʕu	min	hu	bij	da:	?a:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن

٢٨- وآسيةُ الجميلةُ كحّل الأحداق منها الوجدُ والسهرُ

وَ	ءَ ا	سِ	يَ	تُ ل	جَ	مِ ي	لَ	تُ
wa	?a:	si	ja	tul	dja	mi:	la	tu
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

كَ ح	حَ	لَ ل	ءَ ح	دَ ا	قَ	مِ ن	هَ ل	وَ ج
kah	ha	lal	?ah	da:	qa	min	hal	waj
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvc

\+ مفاعيلن + مفاعيلن

دُ	وَ س	سَ	هَ	رُ و
du	was	sa	ha	ru:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvv

\+ مفاعلتن

٢٩- يا مطراً يا حلبى

يَ ا	مَ	طَ	رَ ن	يَ ا	حَ	لَ	بِ ي
ja:	ma	ta	ran	ja:	ha	la	bi:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvc	cvv	cv	cv	cvv

مُتَفَعلن + مُتَفَعلن

٣٠- عبِّر بنات الجلبى

عَ ب	بِ ر	بَ	نَ ا	تِ ل	جَ	لَ	بِ ي
?ab	bir	ba	na:	til	ja	la	bi:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvv

مستفعلن + متفعلن

٣١- يا مطرًا يا شاشا

يَ ا	مَ	طَ	رَ ن	يَ ا	شَ ا	شَ ا
ja:	ma	ta	ran	ja:	a:	a:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvc	cvv	cvv	cvv

مُتَفعلن + مستفعلْ

٣٢- عبِّر بنات الباشا

عَ ب	بِ ر	بَ	نَ ا	تِ ل	بَ ا	شَ ا
?ab	bir	ba	na:	til	ba:	a:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cvv	cvv

مستفعلن + مستفعل

٣٣- يا مطراً من ذهب

ي ـَ ا	م ـَ	ط ـَ	ر ـَ ن	م ـِ ن	ذ ـَ	هـ ـَ	ب ـِ ي
ja:	ma	ta	ran	mi n	a	ha	bi:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvv

مُتْفعلن + مُتَفعلن

٣٤- تقطعت الدُّروبُ ، مَقَصُّ هذا الهاطلِ المدرارِ

ت ـَ	ق ـَ ط	ط ـَ	ع ـَ	ت ـِ د	د ـُ	ر ـُ و	ب ـُ	م ـَ
ta	qat	ta	ʕa	tid	du	ru:	bu	ma
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ق ـَ ص	ص ـُ	هـ ـَ ا	ذ ـَ ل	هـ ـَ ا	ط ـِ	ل ـِ ل	م ـَ د	ر ـَ ا
qus	su	ha:	al	ha:	ti	lil	mid	ra:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cvc	cv	cvv	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv

+ مفاعيلن + مفاعيلن +

ر ـِ
ri
ص ح
cv

٣٥- قطَّعها وواراها

ق ـَ ط	ط ـَ	ع ـَ	هـ ـَ ا	و ـَ	و ـَ ا	ر ـَ ا	هـ ـَ ا
qat	ta	ʕa	ha:	wa	wa:	ra:	ha:
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن

٣٦- وطوَّقت المعابرُ من جذوع النخل فى الأمطارْ

و ـَ	ط ـَ و	و ـَ	ق ـَ	ت ـِ ل	م ـَ	ع ـَ ا	ب ـِ	ر ـُ
wa	taw	wa	qa	til	ma	ʕa:	bi	ru
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

م ـِ ن	ج ـُ	ذ ـُ و	ع ـِ ن	ن ـَ خ	ل ـِ	ف ـِ ل	ء ـَ م	ط ـَ ا ر
min	dju	u:	ʕin	xan	li	fil	ʔam	ta:r
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح ص
cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvvc

+ مفاعيلن + مفاعيلان

٣٧- كغرقى من سفينة سِنذْبَادَ ، كقصة خضراء أرجاها وخلاَّها

س - ن	ت -	ن َ	ف ِ ى	س َ	م ِ ن	ق َ ا	غ َ ر	ك َ
sin	ti	na	fi:	sa	min	qa:	ar	ka
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

ر - ا	خ َ ض	ت - ن	ص َ	ق ِ ص	ك َ	د َ	ب َ ا	د ُ
ra:	xad	tin	sa	qis	ka	da	ba:	du
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

هـ َ ا	ل َ ا	خ َ ل	و -	هـ َ ا	ء َ	ج َ	ء َ ر	ء -
ha:	la:	xal	wa	ha:	?a	dia	?ar	?a
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

٣٨- إلى الغد (أحمدُ) الناطورُ وَهْوَ يدير فى الغرفة

ط ُ و	ن - ا	د ُ ن	م -	ء َ ح	د ِ	غ َ	ل َ ل	ء -
tu:	na:	dun	mi	?ah	di	a	lal	?i
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

ف - هـ	غ ُ ر	ف - ل	ر ُ	د ِ ى	ى ُ	و -	و َ هـ	ر ُ
fah	ur	fil	ru	di:	ju	wa	wah	ru
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

٣٩- كؤوسَ الشاى ، يلمس بندقيتَه ويسعُلُ ثم يعبُرُ طرَقَه الشرفة

ب ُ ن	س ُ	م -	ى َ ل	ى -	ش َ ا	س َ ش	ء ُ و	ك ُ
bun	su	ma	jal	ji	a:	sa	?u:	qu
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvv	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

ل ُ	ع ُ	ى - س	و َ	هـ ُ و	ت َ	ي َ	ق ِ ى	د ُ
lu	ʕu	jas	wa	hu:	ta	ja	qi:	du
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ش ْ ر	هـ ُ ش	ف ُ	ط َ ر	ر ُ	ب ُ	ي َ ع	م َ	ث ُ م
ur	hu	fu	tar	ru	bu	jaʕ	ma	θum
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc

مفاعيلن + مفاعلتن +

ف َ ح
faḥ
ص ح ص
cvc

٤٠– ويخترق الظلامَ

م َ	ل َ ا	ظ َ	ق ِ ظ	ر ِ	ت َ	ي َ خ	و َ
ma	la:	a	qi	ri	ta	jax	wa
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

٤١– وصاح " يا جدِّى " أخى الثرثار

ث َ ر	خ ِ ث	ء َ	د ِ ي	ج َ د	ي َ ا	ح َ	ص َ ا	و َ
θar	xiθ	ʔa	di:	djad	ja:	ha	sa:	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cvv	cv	cvv	cv

مفاعيلان + مفاعيلن +

ث َ ا ر
θa:r
ص ح ح ص
cvvc

٤٢– أنمكث فى ظلام الجوسق المبتّل ننتظر ؟

ج َ و	م ِ ج	ل َ ا	ظ َ	ف ِ ي	ث ُ	ك ُ	ن َ م	ء َ
jaw	mɨl	la:	a	fi:	θu	ku	nam	ʔa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

ر ُ و	ظ ِ	ت َ	ن َ ن	ل ِ	ت َ ل	م َ ب	ق ِ ل	س َ
ru:	i	ta	nan	li	tal	mab	qil	sa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

٤٣- متى يتوقف المطر ؟

طَ	مَ	فَلْ	قَ	وَقْ	تَ	يَ	تَا	مَ
ta	ma	fal	qa	waq	ta	ja	ta:	ma
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

رُو
ru:
ص ح ح
cvv

+

٤٤- وأرعدت السماء ، فطار منها ثُمَّةَ انفجرا

فَ	ءُ	مَا	سَ	تِسْ	دَ	عَ	ءَرْ	وَ
fa	?u	ma·	sa	tis	da	ʕa	?ar	wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

جَ	فَ	تَنْ	مَ	ثُمْ	هَا	مِنْ	رَ	طَا
ja	fa	tan	ma	θun	ha:	min	ra	ta:
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

رَا
ra:
ص ح ح
cvv

+

٤٥- شناشيل ابنةَ الجلبىْ

بِي	لَ	جَ	تَلْ	نَ	لُبْ	شِي	نَا	شَ
bi:	la	ja	tal	na	lub	ʃi:	na:	ʃa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cvv	cv

+ مفاعلتن + مفاعيلن

يِ
ji
ص ح
cv

٤٦- ثم تلوح فى الأفق

ق ـِ ى	ء ـُ ف	ف ـِ ل	ح ـُ	ل ـُ و	ت ـَ	م ـَ	ث ـُ م
qi:	?uf	fil	hu	lu:	ta	ma	θum
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

٤٧- ذُرى قوس السحاب . وحيث كان يُسارق النُّظرا

ح ـَ ى	و ـَ	ب ـِ	ح ـَ ا	س ـَ	س ـِ س	ق ـَ و	ر ـَ ا	ذ ـُ
haj	wa	bi	ha:	sa	sis	qaw	ra:	u
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

ظ ـَ	ن ـَ	ق ـُ ن	ر ـِ	س ـَ ا	ي ـُ	ن ـَ	ك ـَ ا	ث ـُ
a	na	qun	ri	sa:	ju	na	ka:	θu
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ر ـَ ا
ra:
ص ح ح
cvv

٤٨- شناشيلُ الجميلةَ لا تصيب العينُ إلا حمرةَ الشفق

ل ـَ ا	ت ـِ	ل ـَ	م ـِ ى	ج ـَ	ل ـُ ل	ش ـِ ى	ن ـَ ا	ش ـَ
la:	ti	la	mi:	ja	lul	i:	na:	a
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cvv	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

ر ـَ	ح ـُ م	ل ـَ ا	ء ـِ ل	ن ـُ	ع ـَ ى	ب ـُ ل	ص ـِ ى	ت ـُ
ra	hum	la:	?il	nu	ʕaj	bul	si:	tu
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv

\+ مفاعيلن + مفاعيلن

ق ـِ ى	ف ـَ	ش ـَ	ت ـَ ش
qi:	fa	a:	ta
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc

\+ مفاعلتن

٤٩- ثلاثون انقضت ، وكَبَرْتُ : كم حبٍّ وكم وجد

بَ ر	كَ	وَ	ضَ ت	قَ	نَ ن	ثُ و	لَ ا	ثَ
bar	ka	wa	dat	qa	nan	θu:	la:	θa
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv

مفاعيلن + مفاعلتن +

دِ ي	وَ ج	كَ م	وَ	بِ ن	حُ ب	كَ م	تُ
di:	wa j	kam	wa	bin	hub	kam	tu
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

مفاعلين + مفاعيلن

٥٠- تَوَهَّج فى فؤادى

دِ ي	ءَ ا	فُ	فِ ي	جَ	هَ	وَ هْ	تَ
di:	?a:	fu	fi:	ja	ha	wah	ta
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن + مفاعيلن

٥١- غير أنى كلما صفقَّتْ يدا الرعد

فَ	صَ	مَ ا	لَ	كُ ل	نِ ي	ءَ ن	رَ	غَ ي
fa	sa	ma:	la	kul	ni:	?an	ra	aj
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvc

+ مفاعيلن + مفاعلتن

دِ ي	رَ ع	دَ ر	يَ	قَ ت
di:	raf	dar	ja	qat
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cvc	cvc	cv	cvc

+ مفاعيلن

٥٢- مددت الطرف أرقب : ربما ائتلق الشناشيل

رُ ب	بُ	قُ	ءَ ر	فَ	طَ ر	تُ ط	دَ ت	مَ
rub	bu	qu	?ar	fa	tar	tut	dat	ma
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن +

لُ و	شِ ي	نَ ا	شَ	قَ ش	لَ	تَ	مَ ء	بَ
lu:	i:	na:	a	qa	la	ta	ma?	ba
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتن + مفاعيلن

٥٣- فأبصرت ابنة الجلبى مقبلةً إلى وعدى

ب ِ ي	ل َ	ج َ	ت َ ل	ن َ	ت ُ ب	ص َ ر	ء َ ب	ف َ
bi:	la	ja	tal	na	tub	sar	?ab	fa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

د ِ ي	و َ ع	ل َ ا	ء ِ	ت َ ن	ل َ	ب ِ	م ُ ق	ي ِ
di:	waʕ	la:	?i	tan	la	bi	muq	ji
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعلتن

٥٤- ولم أرها . هباءٌ (٢١) كلُّ أشواقى ، أباطيلُ

ك ُ ل	ء ُ ن	ب َ ا	ه َ	ه َ ا	ر َ	ء َ	ل َ م	و َ
kul	?un	ba:	ha	ha:	ra	?a	lam	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv

\+ مفاعيلن + مفاعلتن

ل ُ و	ط ِ ي	ب َ ا	ء َ	ق ِ ي	و َ ا	ء َ ش	ل ُ
lu:	ti:	ba:	?a	qi:	wa:	?a	lu
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvc	cv

مفاعيلن + مفاعيلن

٥٥- ونبت دونما ثمرٍ ولا ورد

ر ِ ن	م َ	ث َ	م َ ا	ن َ	د ُ و	ت ُ ن	ن َ ب	و َ
rin	ma	θa	ma:	na	du:	'tun	nab	wa
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv

\+ مفاعلتن + مفاعيلن

د ِ ي	و َ ر	ل َ ا	و َ
di:	war	la:	wa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cvv	cv

مفاعيلن

جدول رقم (٤)

جدول تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى»

مسلسل السطر الشعرى	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعرى	مسلسل السطر الشعرى	المقاطع القصيرة	المقاطع المتوسطة		المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعرى الواحد
	ص ح cv	مغلق ص ح ص cvc	مفتوح ص ح ح cvv	ص ح ص ص cvcc	ص ح ح ص cvvc			ص ح cv	مغلق ص ح ص cvc	مفتوح ص ح ح cvv	ص ح ص ص cvcc	ص ح ح ص cvvc	
١	٧	٧	٤			١٨	٢٩	٣	٢	٣			٨
٢	٨	٤	٢			١٤	٣٠	٣	٣	٢			٨
٣	١٠	٧	٢			١٩	٣١	٢	١	٤			٧
٤	١٠	٩	٣			٢٢	٣٢	١	٣	٣			٧
٥	٥	٨	٦		١	٢٠	٣٣	٤	٢	٢			٨
٦	١٠	١٠	٦			٢٦	٣٤	٩	٦	٤			١٩
٧	١٤	٥	٩			٢٨	٣٥	٣	١	٤			٨
٨	٨	٤	٥		١	١٨	٣٦	٨	٧	٢		١	١٨
٩	٦	٧	٤			١٧	٣٧	١٢	٨	٧			٢٧
١٠	١٠	٤	٥			١٩	٣٨	٨	٧	٣			١٨
١١	١٣	٨	٣			٢٤	٣٩	١٤	١٠	٤			٢٨
١٢	١٣	١٠	١			٢٤	٤٠	٥	٢	١			٨
١٣	٩	٨	٤			٢١	٤١	٣	٣	٣		١	١٠
١٤	٧	٦	٢			١٥	٤٢	٨	٧	٣			١٨
١٥	١٦	٨	٥			٢٩	٤٣	٦	٢	٢			١٠
١٦	٨	٩	١			١٨	٤٤	١٠	٥	٤			١٩
١٧	١٢	٥	٣			٢٠	٤٥	٥	٢	٣			١٠
١٨	٨	٦	٤			١٨	٤٦	٣	٣	٢			٨
١٩	٩	٨	٥			٢٢	٤٧	١٠	٤	٥			١٩
٢٠	٨	٧	٣			١٨	٤٨	١٠	٦	٦			٢٢
٢١	٨	٨	٢			١٨	٤٩	٦	٩	٢			١٧
٢٢	٩	٨	٥			٢٢	٥٠	٤	١	٣			٨
٢٣	١٠	٥	٤			١٩	٥١	٥	٦	٣			١٤
٢٤	١٢	٥	٣			٢٠	٥٢	٨	٦	٤			١٨
٢٥	٦	٧	٤			١٧	٥٣	٨	٧	٣			١٨
٢٦	٨	٦	٤			١٨	٥٤	٦	٤	٧			١٧
٢٧	٨	٦	٤			١٨	٥٥	٥	٤	٤			١٣
٢٨	١١	٨	٤			٢٣							
							المجموع	٤٣٢ %٤٥,٤٧	٣١٤ %٣٣,٠٥	٢٠٠ %٢٥,٠٥	صفر	٤ %٠,٤٣	٩٥٠

ثانياً : الكتابة الصوتية لقصيدة " مسافر أبداً " لأحمد عبد المعطي حجازي

١- أُعْبُرُ أَرْضَ الشَّارِع المَزْحُوم لا تُوقِفُنِى العَلَامَةْ

م ز	ع ل	ر	ش ا	ض ش	ء ر	ر	ب	ء ع
mas	fil	ri	a:	da	?ar	ra	bu	?af
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cv	cvc

مفتعلن + مستفعلن +

ل ا	ع	ن ل	ف	ق	ت و	ل ا	م	ح و
la:	fa	nil	tu	qi	tuw	la:	mi	hu:
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cvv	cv	cvv

مستفعلن + مفتعلن + مُتَفْعِلْ

م هـ
mah
ص ح ص
cvc

٢- أُثِيرُ حيثُما ذهَبتُ الحُبَّ ، والبُغضَ

ت ل	هـ ب	ذ	م ا	ث	ح ي	ر	ث ي	ء
tul	hab	a	ma:	θu	haw	ru	θi:	?u
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv

متفعلن + متفعلن +

ض	ب غ	و ا	ب	ح ب
da	bu	wal	ba	hub
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cvc	cvc	cv	cvc

مستفعلن +

٣- وأكْرهُ السّآمَةْ

م هـ	آ	س	هـ س	ر	ء ك	و
mah	aa:	sa	hus	ra	?ak	wa
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvc	cv

مفتعلن + متفعلاتن

٤- أَدْفعُ رأسي ثمناً لكِلمةٍ أقُولُها

ل	ن ن	م	ث	س ي	ر ء	ع	ف	ء د
li	nan	ma	θa	su:	ra?	fu	fa	?ad
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvc

مفتعلن + مفتعلن +

هـ َ ا	ل ُ	ق ُ و	ء َ	ت ِ ن	م َ	ك ِ ل
ha:	lu	qu:	?a	tin	ma	kil
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvc

+ متفعلن + متفعلن

٥- لِضحكةٍ أُطلقُها

هـ َ ا	ق ُ	ل ِ	ء ُ ط	ت ِ ن	ك َ	ض ِ ح	ل ِ
ha:	qu	li	?ut	tin	ka	dħ	li
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cv

متفعلن + مفتعلن +

٦- أو ابتسامةْ

م َ هْ	س َ ا	ت ِ	و ِ ب	ء َ
mah	sa:	ti	wib	?a
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cv

متفعلاتن

٧-أُسافرُ الليلة فجأةَ

ء َ	ف َ ج	ت َ	ل َ	ل َ ي	ر ُ ل	ف َ	س َ ا	ء ُ
?a	fag	la	la	laj	rul	fi	sa:	?u
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cvv	cv	cvv	cv

متفعلن + مفتعلن +

ت َ ن
tan
ص ح ص
cvc

٨- ولا أرجُو السّلامةْ

م َ هْ	ل َ ا	س َ	ج ُ س	ء َ ر	ل َ ا	و َ
mah	la:	sa	gus	?ar	la:	wa
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv

متفعلن + مستفعلاتن

٩- أعبرُ تحتَ الناطحاتِ ، تحتَ ظلِّ المركباتْ

ت ِ	ح َ ا	ط ِ	ن َ ا	ت َ ن	ت َ ح	ر ُ	ب ُ	ء َ ع
ti	ha:	ti	na:	tan	tah	ru	bu	?af
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cv	cvc

مفتعلن + مستفعلن +

ب َ ا ت	ف ِ	م َ ر	ل ِ ل	ظ ِ ل	ت َ	ت َ ح
ba:t	fi	mar	lil	il	ta	tah
ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc

متفعلن + مستفعلات

١٠- بما تَبَقَّى فى فُؤادى منْ ثباتْ

د ِ ى	ء َ ا	ف ُ	ف ِ ى	ق َ ا	ب َ ق	ت َ	م َ ا	ب ِ
di:	?a:	fu	fi:	qa:	baq	ta	ma:	bi
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvc	cv	cvv	cv

متفعلن + مستفعلن +

ب َ ا ت	ث َ	م ِ ن
ba:t	θa	min
ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص
cvvc	cv	cvc

مستفعلات

١١- وفى خيالى منْ وسامةْ

م َ هْ	س َ ا	و َ	م ِ ن	ل ِ ى	ي َ ا	خ َ	ف ِ ى	و َ
mah	sa:	wa	min	li:	ja:	xa	fi:	wa
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cvv	cvv	cv	cvv	cv

متفعلن + مستفعلاتن

١٢- أمْسَحُ هذه المناْظرَ المُقامةْ

ظ َ	ن َ ا	م َ	ه ِ ل	ذ ِ	ه َ ا	ح ُ	س َ	ء َ م
I	na:	ma	hil	i	ha:	hu	sa	?am
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc

مفتعلن + متفعلن +

م َ هْ	ق َ ا	م ُ	ر َ ل
mah	qa:	mu	rǎl
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvv	cv	cvc

متفعلاتن

١٣- حتّى يلوحَ مأمنى فى القاعِ

ح ـَ ت	ت ـَ	ي ـَ	ل ـُ و	ح ـَ	م ـَ ء	م ـَ	ن ـِ ى	ف ـِ ل
hat	ta	ja	lu:	ha	ma?	ma	ni:	fil
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvc

مفتعلن + متفعلن +

ق ـَ ا	ع ـِ
qa:	ʕa
ص ح ح	ص ح
cvv	cv

مستفعلن

١٤- رطباً مُتكسِّر الشُّعاعْ

ر ـَ ط	ب ـَ ن	م ـُ	ت ـَ	ك ـَ س	س ـِ	ر ـُ ش	ش ـُ	ع ـَ ا ع
rat:	ban	mu	ta	kas	si	ra	u	ʕa:ʕ
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص
cvc	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvvc

\+ مفتعلن + متفعلاتْ

١٥- ويصهلُ الجوادُ عالكاً لجامهْ

و ـَ	ي ـَ ص	ه ـُ	ل ـُ ل	ج ـَ	و ـَ ا	د ـُ	ع ـَ ا	ل ـِ
wa	jas	hu	lul	ga	wa:	du	ʕa:	li
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cv

متفعلن + متفعلن +

ك ـَ ن	ل ـِ	ج ـَ ا	م ـَ هـ
kan	li	ga:	mah
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvc

متفعلاتن

١٦- أعبرُ أرض المذن الشماءِ

ء ـَ ع	ب ـُ	ر ـُ	ء ـَ ر	ض ـَ ل	م ـُ	د ـُ	ن ـِ ش	ش ـَ م
?aʕ	bu	ru	?ar	dal	mu	du	ni	am
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvc	cvc

مفتعلن + مفتعلن +

م ـَ ا	ء ـِ
ma:	?a
ص ح ح	ص ح
cvv	cv

مستفعلن

١٧- بادىَ الجهامةْ

م ـ ه	هـ ـ ا	ج ـ	ى ـ ل	د ـ	ب ـ ا
mah	ha:	ga	jal	di	ba:
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvv

متفعلاتن +

١٨- أطفُو علَى ليلاتها الزّرْقَاءِ أشدو فى الطّريقْ

ز ـ ر	هـ ـ ز	ت ـ	ل ـ ا	ل ـ ى	ل ـ ا	ع ـ	ف ـ و	ء ـ ط
zar	haz	ti	la:	laj	la:	fa	fu:	?at
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cvv	cv	cvv	cvc

\+ مستفعلن + مستفعلن

ر ـ ى ق	ط ـ	ف ـ ط	د ـ و	ء ـ ش	ء ـ	ق ـ ا
ri:q	ta	fit	du:	?a	?i	qa:
ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvvc	cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvv

مستفعلات + مستفعلن

١٩- أمنحُ قلبى كُلّ يومٍ لفتاةْ

م ـ ن	ى ـ و	ل ـ	ك ـ ل	ب ـ ى	ق ـ ل	ح ـ	ن ـ	ء ـ م
min	jaw	la	kul	bi:	qal	hu	na	?am
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvc	cvv	cvc	cv	cv	cvc

\+ مستفعلن + مفتعلن

ت ـ ن	ت ـ ا	ف ـ	ل ـ
tin	ta:	fa	li
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvc	cvv	cv	cv

\+ مفتعلن

٢٠- أو صديقْ

ق ـ ن	د ـ ى	ص ـ	ء ـ و
qin	di:	sa	?aw
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvv	cv	cvc

مستفعلاتن

٢١- لكننى أأبى الإقامةْ

م ـ ه	ق ـ ا	ء ـ	ب ـ ل	ء ـ ء	ن ـ ى	ن ـ	ك ـ ن	ل ـ
mah	qa:	?i	bal	?a?	ni:	na	kin	la
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cv

مستفعلاتن + متفعلن

٢٢- تُغرينني بالحُبِّ يا صديقتي

تـ ُ غ	ر ِ ي	ن َ	ن ِ ي	ب ِ ل	ح ُ ب	ب ِ	ي َ ا	ص َ
tu	ri:	na	ni:	bil	hub	bi	ja:	sa
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cv

مستفعلن + مستفعلن +

د ِ ي	ق َ	ت ِ ي
di:	qa	ti:
ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cvv

متفعلن

٢٣- فمنْ تُرى يضْمَنْ لى موتاً بلا ندامةْ ؟

ف َ	م َ ن	ت ُ	ر َ ا	ي َ ض	م َ	ن ُ	ل ِ ي	م َ و
fa	man	tu	ra:	jad	ma	nu	li:	maw
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvv	cvc

متفعلن + مفتعلن +

ت َ ن	ب ِ	ل َ ا	ن َ	د َ ا	م َ ه
tan	bi	la:	na	da:	mah
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvc

مستفعلن + متفعل

٢٤-ومنْ تُرى

و َ	م َ ن	ت ُ	ر َ ا
wa	man	tu	ra:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cv	cvc

متفعلن

٢٥- يضْمَنْ لى فى هذه المدينة ... القيامةْ ؟

ي َ ض	م َ	ن ُ	ل ِ ي	ف ِ ي	هـ َ ا	ذ ِ	هـ ِ ل	م َ
jad	ma	nu	li:	fi:	ha:	i	hil	ma
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cvv	cvv	cvv	cv	cvc	cv

مفتعلن + مستفعلن +

د ِ ي	ن َ	ت ِ ل	ق ِ	ي َ ا	م َ ه
di:	na	til	qi	ja:	mah
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvc

متفعلن + متفعل

جدول رقم (٥)

جدول تتابع المقاطع الصوتية فى "مسافر أبداً"

رقم السطر الشعرى	عدد المقاطع القصيرة ص ح cv	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعرى
		متوسط مغلق ص ح ص cvc	متوسط مفتوح ص ح ح cvv	طويل مغلق ص ح ص ص cvcc	طويل مفتوح ص ح ح ص cvvc	
١	٧	٨	٤			١٩
٢	٧	٥	٢			١٤
٣	٣	٣	١			٧
٤	٨	٥	٣			١٦
٥	٤	٣	١			٨
٦	٢	٢	١			٥
٧	٥	٤	١			١٠
٨	٢	٣	٢			٧
٩	٦	٧	٢		١	١٦
١٠	٤	٢	٥		١	١٢
١١	٣	٢	٤			٩
١٢	٦	٤	٣			١٣
١٣	٥	٣	٣			١١
١٤	٤	٤	–		١	٩
١٥	٦	٤	٣			١٣
١٦	٥	٥	١			١١
١٧	٢	٢	٢			٦
١٨	٤	٦	٥		١	١٦
١٩	٥	٦	٢			١٣
٢٠	١	٢	١			٤
٢١	٣	٤	٢			٩
٢٢	٤	٣	٥			١٢
٢٣	٦	٥	٤			١٥
٢٤	٢	١	١			٤
٢٥	٦	٤	٥			١٥
المجموع	١١٠	٩٧	٦٣		٤	٢٧٤
النسبة	٤٠ ٪	٣٥,٥ ٪	٢٣ ٪	صفر ٪	١,٥ ٪	١٠٠ ٪

ويستدل من الجدول الآتى :

* زياة المقاطع المغلقة فى (١٥) سطراً
* زيادة المقاطع المفتوحة فى ٦ أسطر
* تساوى المقاطع المفتوحة والمغلقة فى أربعة أسطر .
* قلة المقاطع الطويلة المفتوحة

ومن خلال التتابع الصوتى للمقاطع الصوتية المبينة فى نمطى الكتابة الصوتية وجدولى تتابع المقاطع الصوتية للقصيدتين السابقتين يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص على النحو التالى :

أولاً : فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى) :

من خلال تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى) ندرك أن الإيقاع يتشكل من مجموعة عناصر أساسية ومن أهمها تماثل المقاطع الصوتية على اعتبار أن المقطع الصوتى هو أصغر وحدة صوتية فى النص المنطوق . وقد اتضح هذا التماثل فى عدة مستويات منها :

١- تماثل عدد المقاطع الصوتية المختلفة فى السطر الشعرى الواحد ، كأن تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة ، أو الطويلة ، أو تتماثل أى منها مع الأخرى فى عدد المقاطع . أى فى المستوى الكمى وذلك كما فى الأبيات أرقام (١، ٣، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٨، ٢١، ٢٣، ٢٨، ٣٣، ٣٩، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥٥) وعلى سبيل المثال فى السطر الشعرى الأول " وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور "تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة المغلقة فى العملية الكمية فتتكرر كل منهما سبع مرات بينما تتماثل المقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة معاً أربع عشرة مرة . وهذا التماثل نستطيع أن نطلق عليه التماثل "التطابقى" وهو الذى يتساوى فيه عدد المقاطع تساوياً تاماً.

غير أننا نجد تماثلاً آخر بين هذه المقاطع هو "التماثل التقاربى" ويعنى به تقارب أعداد المقاطع مع بعضها البعض تقارباً كبيراً ، كما فى البيت الثالث على سبيل التمثيل حيث تكررت المقاطع القصيرة عشر مرات والمقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة تسع مرات أى بنسبة (١ , ١ : ١) وهى نسبة تساوى (١:١) تقريباً.

ونجد معظم سطور القصيدة لاتخلو من أحد هذين التماثلين ؛ التطابقى أو التقاربى . وما من شك فى أن هذين النمطين المتماثلين يسهمان إلى حد كبير فى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى فى القصيدة العربية .

٢- تماثل الوحدات الصوتية للمقطع الصوتى الواحد فى كل القصيدة ، كأن يتكرر المقطع الواحد عشرات المرات بل مئات المرات أحياناً فى القصيدة الواحدة ، وهذا بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . فمن خلال الجدول السابق ندرك أن المقاطع القصيرة تكررت (٤٣٢)مرة أى بنسبة ٤٧ , ٤٥ ٪ من عدد المقاطع الصوتية الكلية فى النص . كما تكررت المقاطع المتوسطة المغلقة (٣١٤) مرة أى بنسبة ٠٥ , ٣٣ ٪ ، والمقاطع المتوسطة المفتوحة تكررت (٢٠٠)مرة أى بنسبة ٠٥ , ٢١ ٪ . أما الطويلة فلم تتكرر غير أربع مرات أى بنسبة ٤٣ , ٠٪ . وهذا التكرار المتماثل على مستوى المقطع الواحد يسهم إلى حد كبير فى التشكيل الهندسى لإيقاع الصوت الشعرى . ويتضح هذا التشكيل الهندسى للمقاطع الصوتية في الشكل التالى رقم (١٤) .

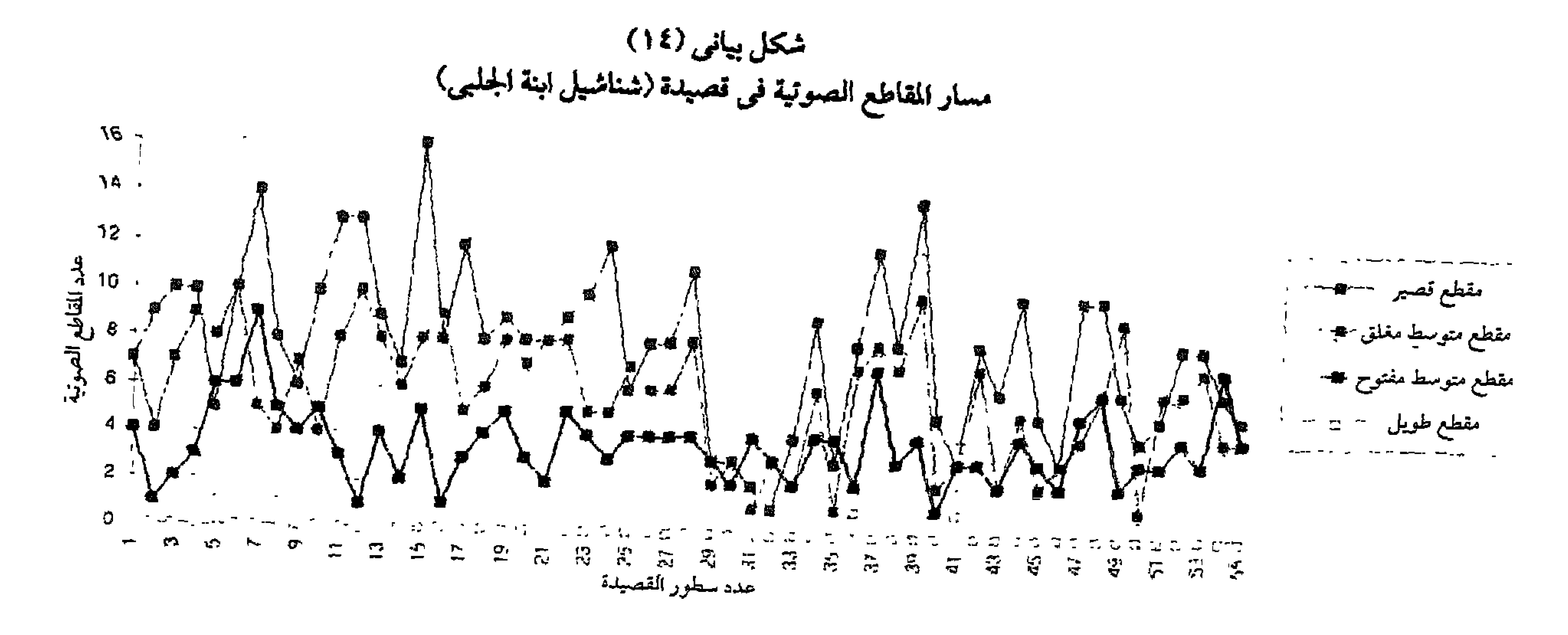
ويتضح من خلال الشكل البيانى رقم (١٤) المسار الهندسى للمقاطع الصوتية ، فقد جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الأولى . كما هو موضح بالشكل . حيث وصلت إلى قمة الإيقاع الصوتى فى معظم الأبيات كما فى السطور الشعرية أرقام (٢، ٣، ٤، ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٧، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٧، ٥٢، ٥٣).

ثم تلتهـا المقاطع المتـوسطة المغلقة فى المرتبـة الثانيـة ، وفى المرتبة الثـالثة جاءت المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وأخـيراً فى المرتبة الرابعة جاءت المقاطع الطويلة ، وهذا التـتابع المنتظم فى مـعظم الأبيات الشعـرية طوال القصـيدة يسهم فى تشكيل الإيقاع الصوتى للنص .

ومن المسلم به أن المقطع الصوتـى الذى يحتل مساحـة كبيرة فى عـملية النطق الصـوتى للقصيدة يأتى فى المرتبـة الأولى والعكس صحـيح . ولعل شيـوع المقاطع القصيـرة يرجع لكونها مقـاطع مفتوحـة وتقوم بدور أدوات الوصل والعطف الصوتى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لأنها تتضافر مع بقـيـة المقـاطع الأخـرى - المتـوسطة والطويـلة - حـتى تشكل الوحـدة الصوتية للكلمة والجملة والنص .

أما غلبـة المقاطع المتوسطة المغلقـة على المفتوحة بنسـبة (٣١٤:٢٠٠) أو (١:١,٥٧) . فإنما يرجع إلى طبيعة الدفقات الشعورية التى تعبرعن الكبت النفسى ، حـيث لا تستطيع الذات الإفصـاح عن ذاتها . ومن ثم تعتـمد فى الأداء الصـوتى على السكنات والوقـفـات ، الأمر الذى يـؤدى إلى شيـوع المقاطع المغلـقة (ص ح ص) يقول على سـبيل التمـثيل فى السطر الشـعرى الثانى عـشر "وأشعلهن ومض البـرق أزرق ثم أخضر ثم تنـطفئ" فنجد فى هذا السطر الشعـرى عشرة مقـاطع متوسطة مغلقـة بينما لا نجد غيـر مقطع واحد مـتوسط مفتـوح ويرجع ذلك للسبب الذى ذكرناه حـيث نجد فى هذا السطر الشـعرى ثلاث وقفـات يقتـضيـها سـياق الأداء الصوتى عـند قراءة النص. فضلاً عن أداة العطف "ثم" التى تقوم بوصل السـياقات الصوتية مع بعضـها البعض ، وهى فى الوقت ذاته تعتـمد من حيث طبيـعتها الصـوتية على مقطعين أحدهما متوسط مغلق والآخر قصير مفتوح على النحو التالى (ثمَّ = ص ح ص + ص ح) . غير أن المقاطع المتـوسطة المفتوحة (ص ح ح) قد زادت على المتـوسطة المغلقة فى سطور شعـرية قليلة هى أرقام (٧، ١٠،

شكل بيانى (١٤)
مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى)

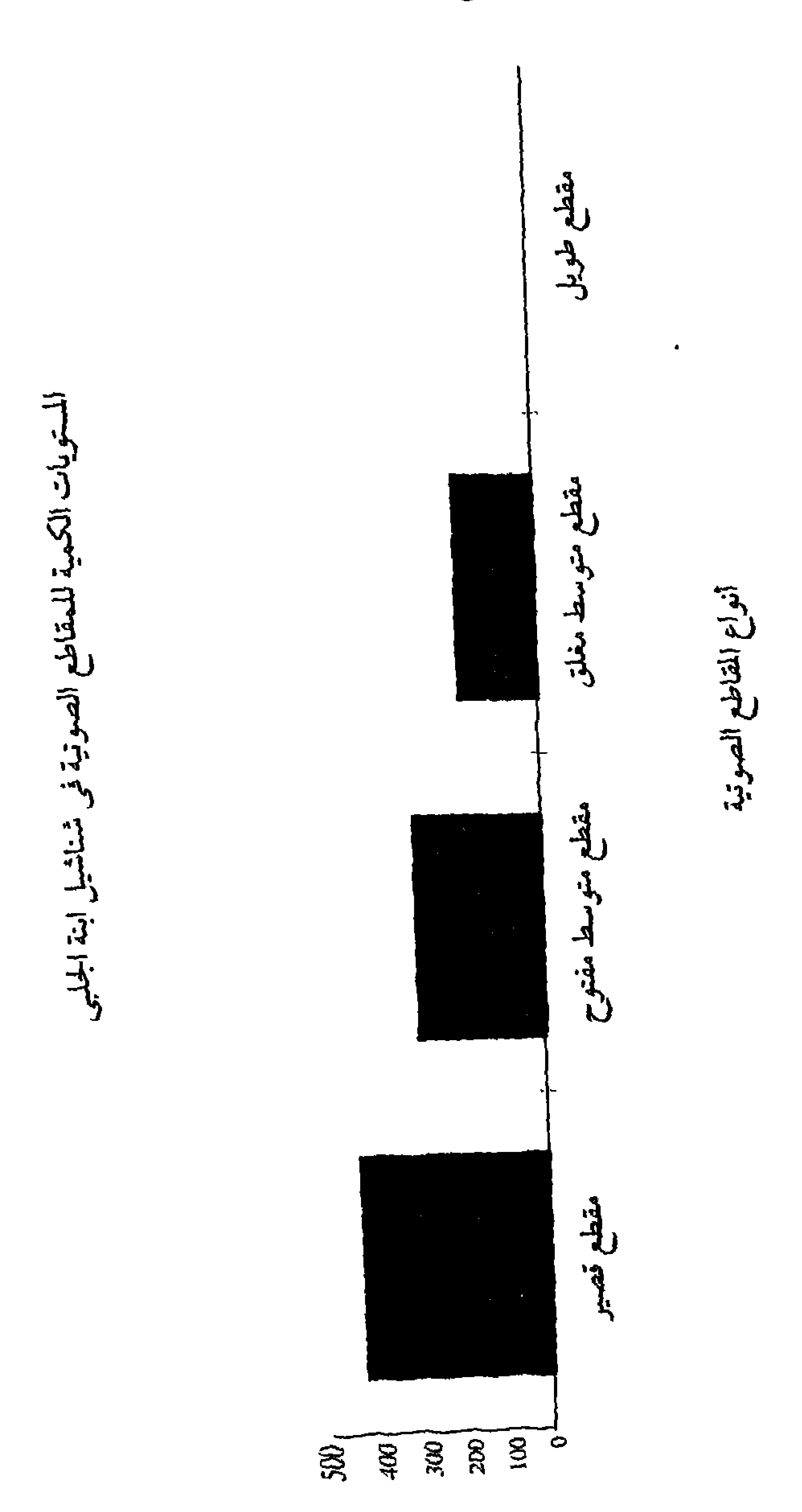


٢٩، ٣١، ٣٥، ٤٥، ٤٧، ٥٤) ، وترجع ضآلة الأصوات المتوسطة المفتوحة إلى عدم استطاعة الذات الإفصاح عن كل مكنوناتها النفسية الداخلية ، أو لنقل عدم وصول الذات إلى حالة التطهير النفسى الكلى ، نتيجة القهر السياسي والسلطوى والحياتى الذى تعانى منه ، لذلك تأتى السطور المعتمدة على المقاطع المتوسطة المفتوحة قليلة ومتفرقة فى النص كما هو واضح فى أرقام السطور الشعرية السابقة ، وفى السطور التالية على سبيل التمثيل يقول :

"يا مطراً يا حلبى"، "يا مطراً يا شاشا"، "قطعها وواراها"، ففى هذه السطور الشعرية يتضح اعتمادها على المقاطع المتوسطة المفتوحة، وهى بدورها تحدث نوعاً من التطهير النفسى للذات، نتيجة خروج كمية كبيرة من الهواء عند النطق بها. فضلاً عن المعانى التى تحدث تطهيراً مثل قوله "قطعها وواراها". أو مثل الترنم بمقاطع الأغينة الشعبية المستوحاة فى النص، حتى تكون بديلاً عن حالات الفقد التى تعيشها الذات، فتأتى مقاطع الأغنية تطهيراً عن الحالات الشعورية الأسيانة، ولذلك ليس غريباً أن نجد أكثر المقاطع المتوسطة المفتوحة تتضمنها الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة .

ويتوافق مع هذه الحالة أيضاً المقاطع الطويلة (cvvc) والتى لم تتكرر غير ثلاث مرات فى كل القصيدة ، ويرجع هذا إلى الحالات الشعورية للذات وإلى طبيعة تركيب النص العربى ، الذى يعتمد على البنية الثنائية أو الثلاثية بالدرجة الأولى وهذه تتوافق معها المقاطع المتوسطة . غير أن ما يعنينا هو طبيعة السياق الهندسى الإيقاعى للصوت فى النص الشعرى . فقد جاء تتابع المقاطع القصيرة فى القمة تبعها المقاطع المتوسطة المغلقة فالمفتوحة وأخيراً المقاطع الطويلة . وهذا التتابع ظل منتظماً فى معظم السطور الشعرية للقصيدة مما أسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى القصيدة ، والشكل البيانى رقم (١٥) يوضح المستويات الكمية لهذه المقاطع .

شكل رقم (١٥)
المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في شناشيل ابنة الجلبي

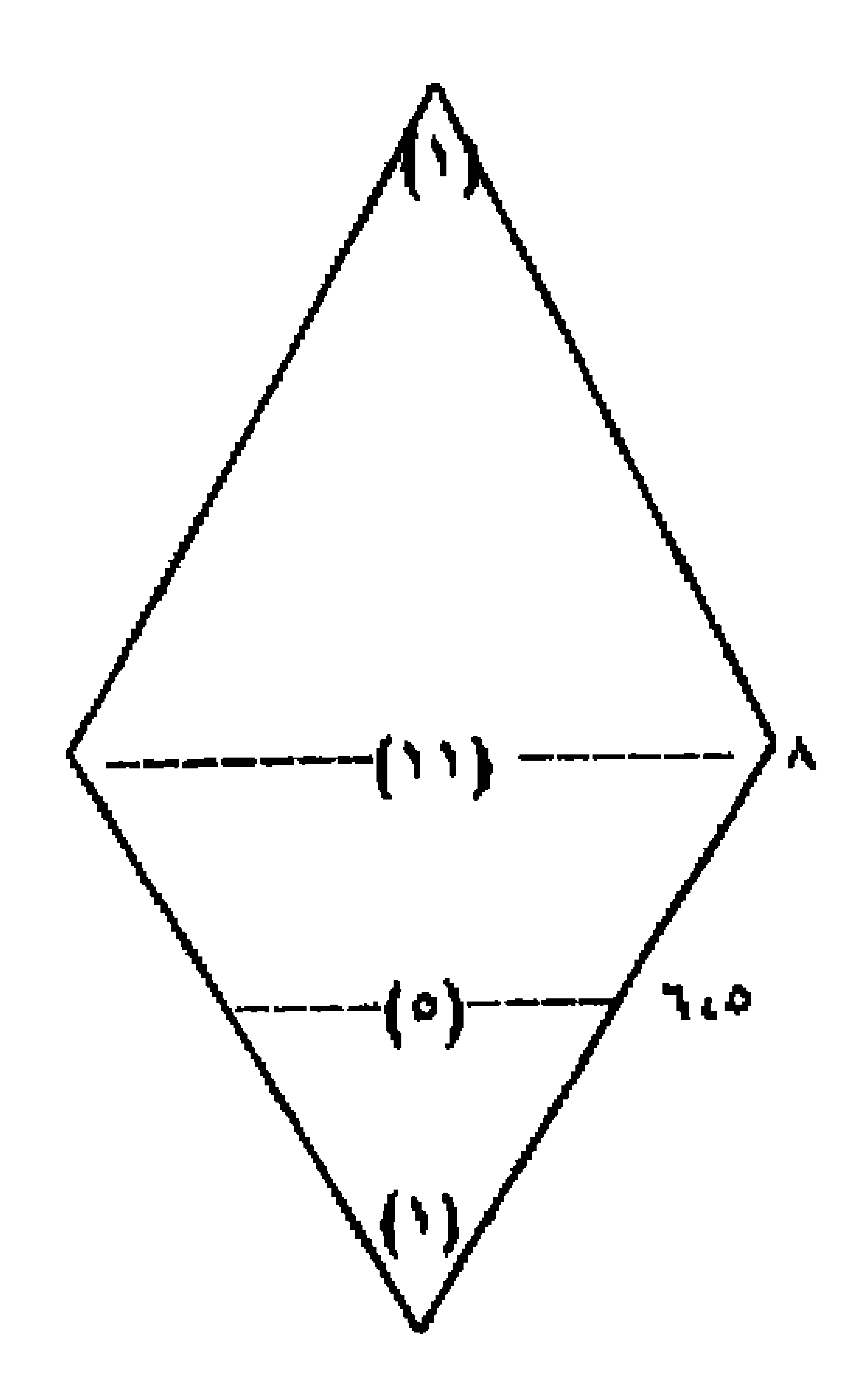


وحتى نكون أكثر دقة فى التوصيف الهندسى للإيقاع فى القصيدة ننظر إلى المحور الرأسى (محور عدد المقاطع الصوتية) والمحور الأفقى (محور عدد السطور الشعرية) فى الشكل البيانى رقم (١٤) وإذا بدأنا من القمة نجد أن أعلى نقطة وصلت إليها المقاطع القصيرة كانت فى البيت الخامس عشر ، ثم فى البيت السابع والثلاثين . وهكذا نجد أننا كلما اتجهنا إلى أسفل اتسعت قاعدة المقاطع القصيرة ، مما يوضح لنا الشكل الهرمى للمقاطع الصوتية القصيرة ، فقد بدأت بنقطة واحدة فى القمة ثم ظلت فى الاتساع تدريجيّا كلما اتجهنا إلى أسفل ، حتى نصل إلى النقطة الثامنة فى المحور الرأسى نجد المقاطع القصيرة تحقق أكبر قاعدة لها فتتكرر ثمانى مرات فى أحد عشر سطراً شعريّا هى أرقام (١٨- ٢٠- ٢١- ٢٦- ٢٧- ٣٤- ٣٦- ٣٨- ٤٢- ٥٢- ٥٣) ولا شك أن تماثل العملية الكمية لهذا المقطع فى هذه الأبيات يسهم فى التشكيل الإيقاعى . وبداية من النقطة الثامنة فى المحور الرأسى نجد أن المقاطع القصيرة بدأت تقل تدريجيّا مرة أخرى حتى إذا وصلنا إلى نقطتى (١،٢) فى المحور الرأسى نجد أن المقاطع القصيرة لاتتكرر إلا مرة واحدة فى كل منهما فى السطرين الشعريين (٣١،٣٢) أى أن النقطتين (١٤،١٦) فى قمة المحور الرأسى تساويان النقطتين (١،٢) فى سفح المحور الرأسى من حيث عدد تكرار المقاطع الصوتية القصيرة فيهما ، حيث لم تتكرر إلا مرة واحدة . ومن ثم نستطيع القول : إن المقاطع الصوتية القصيرة فى النص جاءت فى شكل هرمين أحدهما قمته إلى أعلى والآخر قمته إلى أسفل كما هو موضح فى الشكل رقم (١٦).

ومن خلال هذا الشكل يتضح مدى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى الذى تشكله المقاطع القصيرة حيث الأرقام خارج الشكل هى أرقام الخط الرأسى ، والأرقام داخل الشكل هى عدد المقاطع القصيرة المقابلة لهذه الخطوط الرأسية. وإذا نظرنا إلى قمة الهرم السفلى وقمة الهرم العلوى

أدركنا مـدى التمـاثل الصوتى الهندسـى الذى تشكله هذه المقاطع حيث يسهم تماثل المقاطع القـصيرة الواقعية على الخطوط الـرأسية أرقام (٣، ٤، ٦، ٩) فى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية فقد تكررت المقاطع القصيرة خمس مرات فى كل السطور الشعرية الواقعة على هذا الخط الرأسى.

شكل رقم (١٦)



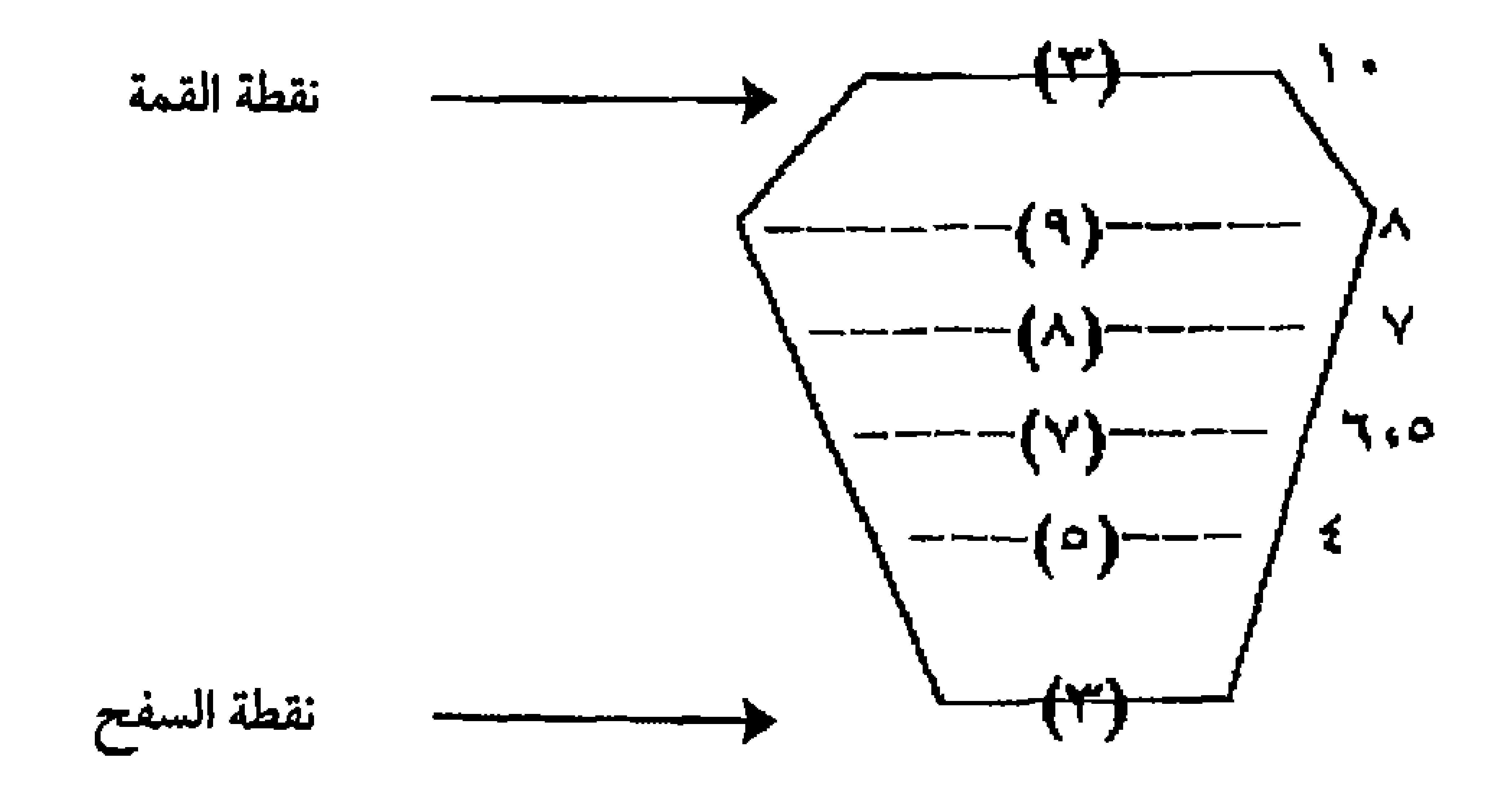
وإذا انتقلنا إلى المـقاطع المتوسطة المغلقـة ندرك مدى التمـاثل فى نقطتى القمة والسفح ، حيث تكررت هذه المقاطع فى القمة فى ثلاثة سطور شعرية مـقـابلة للـخط الرأسى رقـم (١٠) وهـذه السطور أرقـام (٦، ١٢، ٣٩) تكررت فى السفح فى ثلاثة سطور شـعرية أيضاً مـقابلة للخط الرأسى رقم (١) وهى أرقـام (٣١، ٣٥، ٥٠) وهذا التمـاثل فى نقطتى القـمة والسـفح

يسهم فى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى ، ومثلما تمثلت قاعدة هرم مسدس الأضلاع للمقاطع المتوسطة المغلقة فى الخط الرأسى رقم (٨) أيضاً، فقد تكررت هذه المقاطع بنسب متساوية فى تسعة سطور شعرية هى أرقام (٥، ١١، ١٣، ١٥، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٨، ٣٧) وفى كل منها تكررت ثمانى مرات ، كما هو موضح فى الجدول السابق ، وفى الشكل رقم (١٧) يتضح تماثل نقطتى القمة والسفح للمقاطع المتوسطة المغلقة .

ومن خلال هذا الشكل ندرك التماثل بين نقطتى القمة والسفح والقاعدة الكبرى للشكل السداسى عند نقطة (٨) ، حيث الأرقام خارج الشكل هى أرقام الخطوط الرأسية ، وداخل الشكل هى عدد مرات تكرار المقاطع المتوسطة المغلقة المقابلة للخطوط الرأسية .

فالخط الرأسى رقم (٧) - على سبيل المثال - تكررت فيه المقاطع المتوسطة المغلقة بنسب متساوية فى ثمانية سطور فى كل سطر تكررت سبع مرات . وهكذا يتضح ذلك من خلال الشكل البيانى رقم (١٦) ومن خلال هذا الشكل السداسى الأضلاع أيضاً ، ومن خلال هذا التماثل الصوتى للمقطع المتوسط المغلق أمام كل خط رأسى يحدث التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى فى النص .

شكل رقم (١٧)

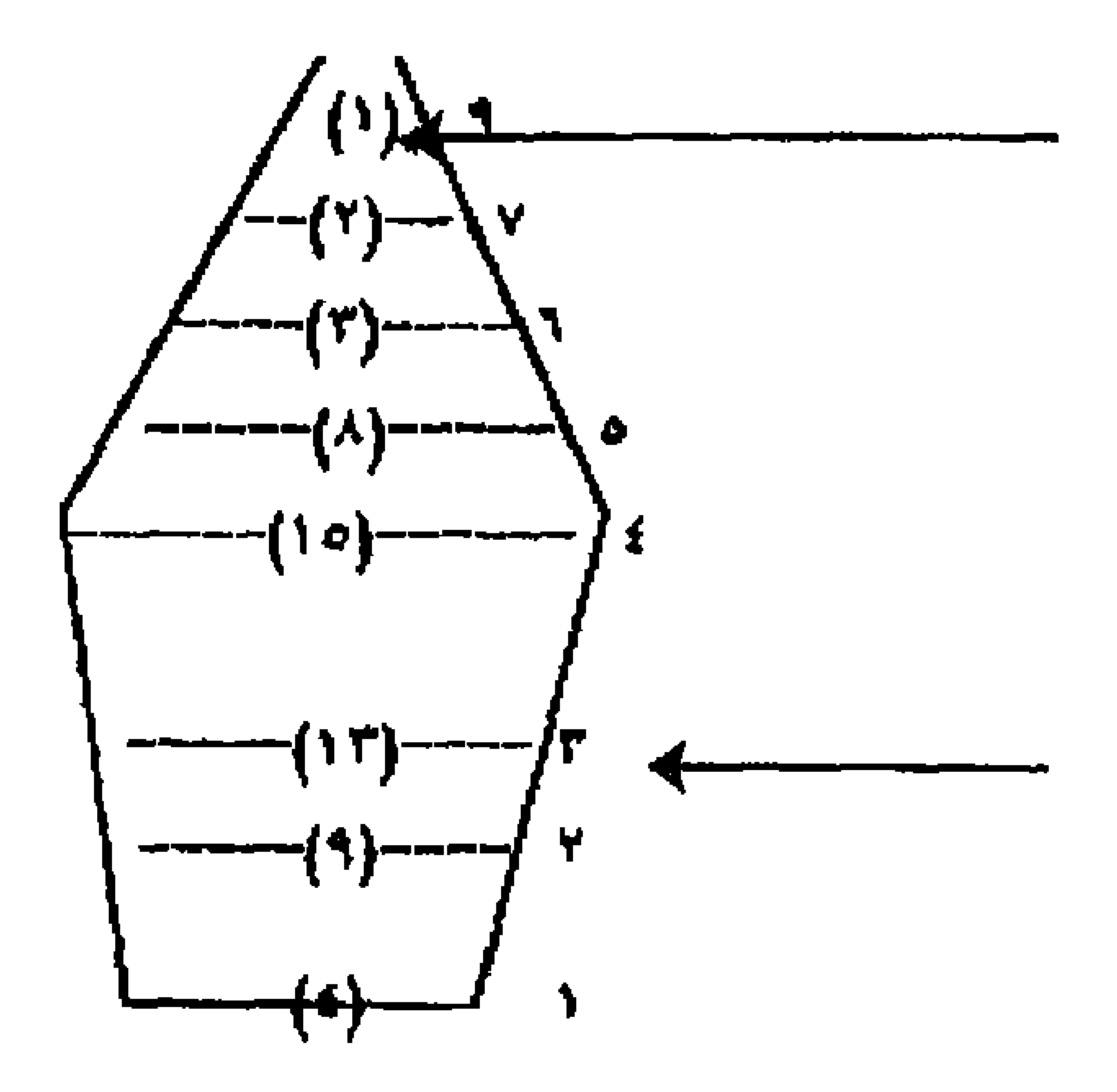


ومن خلال الشكل رقم (١٦) يتشكل الإيقاع الهندسى للصوت أيضاً من خلال المسار البيانى للمقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) فقد بدأت هذه المقاطع بتكرارها فى سطر واحد هو السطر التاسع وذلك أمام المحور الرأسى رقم (٩) ثم أخذت فى الازدياد فتكررت فى سطرين هما (٣٧- ٥٤) أمام المحور الرأسى رقم (٧) ، وفى ثلاثة سطور وهى (٥، ٦، ٤٨) أمام المحور الرأسى (٦) وفى ثمانية سطور هى (٨- ١٠- ١٥- ١٨- ١٩- ٢٢- ٣٤- ٣٧) أمام المحور الرأسى (٥) وفى خمسة عشر سطراً هى (١- ٩- ١٣- ٢٣- ٢٥- ٢٦- ٢٧- ٢٨- ٣١- ٣٥- ٣٨- ٣٩- ٤٤- ٥٢- ٥٥) أمام المحور الرأسى رقم (٤) وفى ثلاثة عشر سطراً هى (٤- ١١- ١٧- ٢٠- ٢٤- ٢٩- ٣٢- ٤١- ٤٢- ٤٥- ٥٠- ٥١- ٥٣) أمام المحور الرأسى رقم (٣) ، وفى تسعة سطور هى (٣- ١٤- ٢١- ٣٠- ٣٣- ٣٦- ٤٣- ٤٦- ٤٩) أمام المحور الرأسى رقم (٢) وفى أربعة سطور هى (٢- ١٢- ١٦- ٤٠) أمام المحور الرأسى رقم (١) .

وتجدر الإشارة إلى أن عدد المقاطع فى السطور الشعرية الواقعة أمام كل محور من المحاور الرأسية جاءت متساوية بقيمة عددية تساوى قيمة المحور ذاته . أى أن المحور الرأسى رقم (٤) - على سبيل التمثيل - تكررت مقاطعه فى (١٥) سطراً شعريّا فى كل سطر أربع مرات والمحور الرأسى رقم (٣) تكررت مقاطعه فى (١٣) سطراً شعريّا فى كل سطر أربع مرات والمحور الرأسى رقم (٣) تكررت مقاطعه فى (١٣) سطراً شعريّا فى كل سطر ثلاث مرات وهكذا . وهذا التساوى فى عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة الواقعة على خط رأسى واحد تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للصوت ، إذ نستطيع أن نمثل العلاقة بين المحور الرأسى وعدد المقاطع فى السطور الشعرية الواقعة على خط رأسى واحد بالشكل رقم (١٨) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن معظم المقاطع الصوتية فى النص بدأت فى القمة عند نقطة واحدة (سطر واحد) ثم أخذت فى الازدياد

شكل رقم (١٨)



- الأرقام الداخلية تمثل عدد السطور الواقعة على نفس الخط الرأسى فى الشكل البيانى رقم (٨).

- الأرقام الخارجية تمثل رقم المحور الرأسى فى الشكل البيانى رقم (٨).

والاتساع كلما اتجهنا إلى أسفل حتى تصل إلى أكبر نقطة اتساع وهى التى تمثل قاعدة المقاطع المتوسطة المفتوحة المتمركزة فى النص ثم تأخذ فى الانحسار مرة أخرى ، حتى إذا وصلنا إلى نقطة السفح تضاءلت مرة أخرى وتنتهى إما عند نفس نقطة القمة كما فى الشكلين السابقين (١٠،١١) ، أو تزيد قليلاً كما فى هذا الشكل رقم (١٢) .

أما التماثل فى المقطع الطويل (ص ح ح ص) فيتضح بشكل مباشر فى ثلاثة سطور فقط فى النص هى أرقام (٥، ٣٦، ٤١) حيث لم يتكرر إلا مرة واحدة فى كل سطر منها كما فى الجدول السابق وفى الشكل البيانى رقم (١٤) . أى أنه وقع على خط رأسى واحد هو الخط الرأسى رقم (١) ، ويؤدى هذا أيضاً إلى التشكيل الإيقاعى للصوت فى النص الشعرى .

وهكذا يحدث الإيقاع نتيجة التماثل الصوتى فى المقاطع الواقعة على خط رأسى واحد ، شريطة أن تكون هذه المقاطع متماثلة فى الكمية الصوتية، وأن تكون كلها قصيرة أو متوسطة أو طويلة ، ويمكن أن يحدث التماثل على المستوى الكمى إذا كانت المقاطع المختلفة تتكرر بأعداد متساوية فى السطور الشعرية كما فى الأبيات الموضحة بجدول تتابع المقاطع

الصوتية - فى السطور أرقام (١، ١٦، ١٨، ٢١، ٢٦، ٣٦، ٤٢، ٥٢، ٥٣) حيث تكررت المقاطع فى كل منها (١٨) مرة وهكذا من خلال النظر إلى الجدول السابق ندرك مدى التماثل الصوتى الذى تحدثه هذه المقاطع .

غير أن هندسة الإيقاع الصوتى لا تتشكل من تماثل المقاطع الصوتية فحسب بل إنها تمتد لتشمل التماثل فى التفعيلات العروضية ، والتفعيلة المركزية التى تشكل منها النص هى "مفاعلتن" أو (ص ح - ص ح - ص ح ح - ص ح - ص ح - ص ح ص) أو (CVC- CV- CV- CVV- CV) ، نتيجة اعتماد الشاعر على بحر الوافر فى كل النص ما عدا سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة جاءت على بحر الرجز "مستفعلن" وهى خمسة سطور من (٢٩- ٣٣) ومن خلال جدول (٦) جدول المتغيرات الصوتية للتفعيلات العروضية فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" ، ندرك أن صيغة "مفاعلتن" احتلت موضع الصدارة فى النص فقد تكررت (١٠٩) مرة ، جاء بعدها صيغة "مفاعيلن" أو (ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح ص) أو (CV- CVV- CVV - CVC) فقد تكررت (٨٨) مرة ، وهذه الصيغة هى نفسها صيغة "مفاعلتن" مع تسكين الخامس المتحرك أو بمعنى آخر مع تحويل المقطعين القصيرين "الرابع والخامس" إلى مقطع واحد متوسط مفتوح.

وهاتان هما الصيغتان اللتان ارتكزت عليهما إيقاعات النص الشعرى ، فما من شك فى أن تماثل هذه الصيغ فى كل القصيدة يؤدى إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص غير أن صيغ (متفعلن ومستفعل ، ومستفعلن) لم تتكرر غير (٦، ٢، ٢) مرات على التوالى .

لأنها جاءت نتيجة تحول البحر الشعرى فى سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى النص فقط . أما تحويل المقطع المتوسط المغلق الأخير(CVC) فى صيغة مفاعلين إلى مقطع طويل (CVVC) فى صيغة مفاعيلان فلم يرد فى النص إلا ثلاث مرات .

وفى الجدول رقم (٦) (جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى شناشيل ابنة الجلبى) يتضح لنا تتابع هذه التفعيلات ومدى تماثلها فى القصيدة.

جدول رقم (٦)
جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى (شناشيل ابنة الجلبى)

السطر الشعرى	مفاعلاتن	مفاعيلن	متفعلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن	السطر الشعرى	مفاعلاتن	مفاعيلن	متفعلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن
١	١	٣					٢٩			٢			
٢	٣	–					٣٠			١			١
٣	٣	١					٣١			١		١	
٤	٢	٣					٣٢					١	١
٥	–	٤		١			٣٣			٢			
٦	٢	٤					٣٤	٢	٢				
٧	٤	٢					٣٥	١	١				
٨	٢	١		١			٣٦	٢	١		١		
٩	١	٣					٣٧	٣	٣				
١٠	٣	١					٣٨	٢	٢				
١١	٤	١					٣٩	٤	٢				
١٢	٤	١					٤٠	٢	–				
١٣	٢	٣					٤١	–	١		١		
١٤	٢	١					٤٢	٢	٢				
١٥	٥	١					٤٣	٢	–				
١٦	٢	٢					٤٤	٣	١				
١٧	٤	–					٤٥	١	١				
١٨	٢	٢					٤٦	١	١				
١٩	٢	٣					٤٧	٣	١				
٢٠	٣	١					٤٨	٢	٣				
٢١	٢	٢					٤٩	١	٣				
٢٢	٢	٣					٥٠	١	١				
٢٣	٣	١					٥١	١	٢				
٢٤	٤	–					٥٢	٢	٢				
٢٥	١	٣					٥٣	٢	٢				
٢٦	٢	٢					٥٤	١	٣				
٢٧	٢	٢					٥٥	١	٢				
٢٨	٣	٢											
							المجموع	١٠٩	٨٨	٦	٣	٢	٢

ومن خلال هذا الجدول يتضح التماثل التطابقى والتقاربى للصيغ التفعيلية على النحو التالى :

١- يتضح التماثل التطابقى للصيغ التفعيلية فى السطور الشعرية من خلال تطابق عدد الصيغ التفعيلية المختلفة أو المؤتلفة مع بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد ، فنجد - على سبيل التمثيل - فى السطر الثامن تتكرر صيغتا (مفاعلتن - مفاعيلن) مرتين ، وهكذا فى السطور الشعرية (١٦ -١٨ -٢١ -٢٦ -٢٧ -٣٠ -٣١ -٣٢ -٣٤ -٣٥ -٣٧ -٣٨ -٤١ -٤٢ -٤٥ -٤٦ -٥٠ -٥٢ -٥٣) تكررت هاتان الصيغتان - إلى جانب صيغ (متفعلن ، مستفعل ، مستفعلن) - تكراراً متساوياً فى السطر الشعرى الواحد.

على حين أن بعض السطور تكررت فيها الصيغة الواحدة عدة مرات متماثلة فقد تكررت صيغة مفاعلتن فقط فى السطر الشعرى الواحد فى السطور أرقام (٢- ١٧- ٢٤- ٤٠- ٤٣) وصيغة مفاعيلن فقط فى السطر الخامس . وهذا التماثل المنظم يسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى .

٢- أما التماثل التقاربى فيتضح من خلال اقتراب أعداد الصيغ التفعيلية المختلفة من بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد وهذا ما نجده فى معظم القصيدة فى السطور الشعرية أرقام (٤-١٣-١٤-١٩-٢٢-٢٨-٣٦-٤٨-٥١-٥٥) وهذا التماثل التقاربى يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى .

٣- ولما كانت صيغة (مفاعلتن) تماثل صيغة (مفاعيلن) تماثلاً تقاربيّا لذلك كانت معظم البنى الصوتية للنص متماثلة إيقاعيّا . وعليه فإن السطور الشعرية المتساوية فى عدد الصيغ التفعيلية لصيغتى (مفاعلتن ومفاعيلن) تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية أيضاً ، فقد تكررت الصيغ

التفعيلية أربع مرات فى معظم السطور الشعرية ، ولا سيما أرقام (١- ٣- ٥ -٨- ٩- ١٠ -١٦ -١٧ -١٨ -٢٠ -٢١ -٢٣ -٢٤ -٢٥ -٢٦- ٢٧- ٣٤- ٣٨- ٤٢ -٤٤ -٤٧ -٤٩ -٥٢ -٥٣ -٥٤) كما تكررت خمس مرات فى السطور أرقام (٤- ١١ -١٢ -١٣ -١٩ -٢٢ -٤٨) وتكررت ست مرات فى أرقام (٦- ٧- ١٥- ٣٧- ٣٩) وهكذا نجد أن هذا التماثل العددى للصيغ التفعيلية يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص كما فى الشكل البيانى رقم (١٩) .

٤- إن الشكل البيانى رقم (١٩) يوضح المسار الهندسى للصيغ التفعيلية فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" ، على أن هذا المسار هو الذى يوضح طبيعة تتابع الإيقاع الصوتى فى النص . ومن خلاله يتضح لنا كيف أن صيغة مفاعلتن جاءت فى قمة التموجات الصوتية للنص كما هو موضح بالشكل ، ثم تلتها صيغة (مفاعلين) ، ثم (متفعلن) ، ثم (مفاعيلان) وأخيراً صيغتا (مستفعل ومستفعلن) . وهذا الترتيب المنظم لهذه الصيغ طوال القصيدة يؤدى إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية فى القصيدة ، كما أنه يجسد لنا المسار العلمى الحقيقى للإيقاعات التفعيلية فى النص .

شكل رقم ١٩
المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى (شناشيل ابنة الجلبى)

ثانياً : فى قصيدة "مسافر أبداً" لأحمد عبد المعطى حجازى :

من خلال الكتابة الصوتية وجدول تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة "مسافر أبداً" نستطيع القول إن البنية المركزية الإيقاعية لهذا النص تتمركز بالمفهوم التقليدى حول بنية (مُسْتَفْعِلُنْ) أو (ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ص) أو (CVC CV CVC CVC) أى تحويل المقطع المتوسط الأول (CVC) إلى مقطع قصير(CV) ، وإذا أنقصت صوت الساكن الرابع تحولت إلى (مُسْتَعِلُنْ) أو (ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح ص) أو (CVC CV CV CVC) . أى تحويل المقطع الثانى المتوسط (CVC) إلى (CV) . وإذا أنقصت صوت الساكن الثانى أو المقطع المتوسط الأخير تحولت إلى (مُتَفْعِلْ) أو (ص ح - ص ح ص - ص ح ص) أو (cvc cvc cv) أما إذا زادت صوتاً ساكناً فى آخرها فتتحول إلى مستفعلان (ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ح ص) أو(cvvc - cv - cvc - cvc) ، أى تحويل المقطع المتوسط الأخير (cvc) إلى مقطع طويل (cvvc). وإذا زادت مقطعاً متوسطاً فى آخرها تحولت إلى مستفعلاتن (ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح ص) أو (cvc - cvv- cv - cvc- cvc) ، أو تزيد مقطعاً متوسطاً فى آخرها ونقص صوت الساكن الثانى فتتحول إلى (مُتَفْعِلاتُنْ) أو (ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح ص) أو (cvc - cvv - cv - cv - cv) ، أو زيادة صوت ساكن فى آخر التفعيلة مع نقص صوت الساكن الثانى ، وحينئذ تتحول إلى "مُتَفْعِلاَتْ" أو (ص ح - ص ح ص - ص ح- ص ح ح ص) .أى تحويل المقطع المتوسط الأول إلى قصير ، والمقطع المتوسط الأخير إلى طويل .

وعليه يمكن القول إن البنية الإيقاعية فى النص تتمركز حول تفعيلة (مستفعلن) ولا سيما مقطعى (ص ح ، ص ح ص) أو (cvc, cv) . وعليه يمكن أيضاً تفسير شيوع مقطعى (cvc, cv) أكثر من أى مقطع آخر فى

النص ، فقد احتل المقطع القصير(cv) المرتبة الأولى وتكرر (١١٠) مرة . ويرجع هذا إلى أنه يشكل لازمة أساسية فى البنية الإيقاعية للنص الشعرى، ولا تخلو منه التفعيلة المركزية "مستفعلن" برغم ما يعتريها من زيادة أو نقصان فى تشكيل القصيدة .

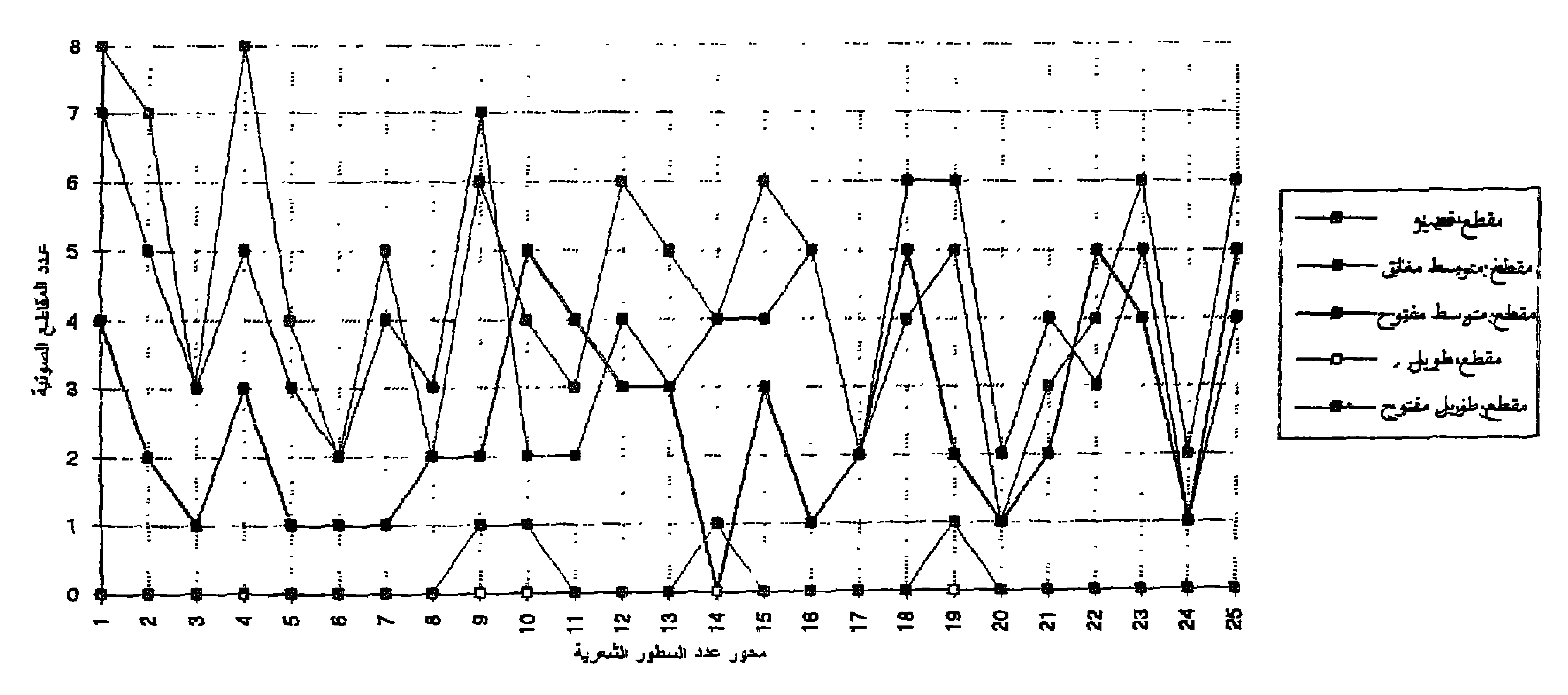
وقد يرجع ذلك أيضاً إلى أن هذا المقطع القصير يكون مفتوحاً فى كل الأحوال ، أى ينتهى بصوت متحرك . ويقوم بعملية تضافر المقاطع الأخرى - المتوسطة والطويلة - مع بعضها البعض ، أى أنه يكون بمثابة أداة الربط والوصل الصوتية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - التى تؤدى إلى دينامية الأداء الصوتى . ومن ثم يكثر استخدامه فى البناء الصوتى للكلام أو النص . يضاف إلى ذلك أنه يعد بمثابة المقطع الجذرى فى النص فلا تخلو منه كلمة صوتية . أو تفعيلة عروضية واحدة فهو يشكل أصغر بنية صوتية فى الكلام . كما يشكل أصغر فونيم نغمى فى الإيقاع الشعرى ، وكذلك نجده يشكل أكثر المقاطع الصوتية شيوعاً فى أى نص منطوق أومكتوب .

وفى قصيدة "مسافر أبداً" نلحظ هذا الشيوع من خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى النص . فقد احتل المقطع القصير المرتبة الأولى كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٠) .

ومن خلال هذا الشكل البيانى ندرك أن المنحنى الذى يمثل المقاطع القصيرة يأتى فى قمة المنحنيات الصوتية الأخرى وبرغم هبوطه عند بعض السطور الشعرية كما فى الأبيات (٨ ، ١٧، ٢٠، ٢٤) إلا أنه صعد فى القمة فى معظم السطور الشعرية الأخرى فى النص، كما هو موضح فى الشكل ، ونظن أنه يتناسب مع سرعة الأداء الحركى للنص تناسباً طرديّا ، فكلما زادت هذه المقاطع القصيرة المفتوحة كلما أدى ذلك إلى انسيابية فى الأداء الصوتى وحركيته وفى حرية تشكيل القارئ للسطر الشعرى تشكيلاً صوتيّا، وهذا يؤدى إلى دينامية لغة النص وطواعيتها للقارئ والمتلقى ،

شكل رقم (٢٠)

مسار المقاطع الصوتية ومستوياتها فى قصيدة (مسافر أبداً)



يتضح هذا مثلاً فى السطر الشعرى الرابع : "أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها"فهذا السطر يستطيع قارئ النص أن يشكله وفق ما يريد فى عملية القراءة أو الأداء الصوتى مما يضفى على لغة النص سمة الدينامية والانسيابية فى الأداء ، وسنوضح ذلك فيما بعد .

وقد يرجع هذا الشيوع إلى توافق المقطع القصير مع تفعيلتى (متَفْعلن ، ومفْتَعلن) فكلتاهما يتكرر فيها المقطع القصير مرتين والمتوسط - بنوعيه المغلق والمفتوح - مرتين أيضاً . ومن ثم يتناسب المقطع القصير مع هاتين التفعيلتين تناسباً طرديّا فى هذا النص الشعرى أو أى نص آخر - فضلاً عن التباديل والتوافيق بين هاتين التفعيلتين ، فالأولى تبدأ بمقطع قصير ثم متوسط ثم قصير ثم متوسط . والثانية تبدأ بمقطع متوسط ثم مقطعين قصيرين ثم متوسط . ومن خلال هذا التبادل الهندسى للمقاطع يحدث التبادل الهندسى للإيقاع الصوتى . لكنه تبادل غير منتظم ، لأن السطر الشعرى فى قصيدة الشعر الحر لا يعتمد على طول ثابت كالقصيدة العمودية لكنه يخضع للدفقات الشعورية ومن ثم يتموج الإيقاع الصوتى بتموج منحنى المقاطع القصيرة من السطر الشعرى رقم (١) إلى السطر الخامس والعشرين كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٠) .

وعليه ندرك أن الإيقاع الصوتى الذى يمثله المقطع القصيرفى هذه القصيدة لا يسير فى خط مستقيم أو منتظم أو مرتب ، بل يهبط فى بعض الأبيات ويصعد فى البعض الآخر وفق التفعيلة العروضية والدفقات الشعورية . ولكن مايحدث الإيقاع وانسيابية الصوت فى هذا المنحنى الصوتى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو التماثل الصوتى لهذا المقطع القصير (ص ح أو CV) طوال القصيدة ، وبذلك يسهم هذا المقطع القصير فى تشكيل أولى لبنات الإيقاع الصوتى الهندسى فى النص الشعرى.

غير أن الانسيابية فى الأداء الصوتى ودينامية لغة النص لا تتأتى من شيوع

المقاطع القصيرة فحسب بل من شيوع المقاطع المفتوحة عامة سواء كانت قصيرة أو متوسطة ، وهى التى تنتهى بصوت متحرك مثل (ص ح أو ص ح ح) ، بينما المغلقة تنتهى بصوت ساكن مثل (ص ح ص أو ص ح ح ص أو ص ح ص ص) ، وسوف نوضح ذلك فيما بعد - وهذا يؤكد ما سبق ذكره من أن هندسة الإيقاع الصوتى تتشكل وفق المنظومة الصوتية الكلية للنص .

***

ويأتى المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص أو CVC) فى المرتبة الثانية فى النص فقد تكرر (٩٧) مرة ، ويرجع هذا إلى أنه يشكل لازمة أساسية أخرى شأنه شأن المقطع القصير ، ولا تخلو التفعيلة المركزية (مستفعلن) منهما برغم ما يطرأ عليها من تغيير طوال النص يضاف إلى ذلك أن المقطع المتوسط - بشقيه المغلق والمفتوح - من أكثر المقاطع الصوتية توافقاً مع أبنية اللغة ذاتها ، حيث تقوم معظم أبنيتها على البنية الثلاثية أو الثنائية .

ولعل هذا المقطع عندما يتكرر اثنتين وتسعين مرة بكمية صوتية واحدة طوال القصيدة يحدث هذا التكرار المتماثل إيقاعاً صوتيّا فى بنية القصيدة ، ومن خلال الشكل البيانى رقم (٢٠) ندرك أن المقطع المتوسط المغلق جاء فى المرتبة الثانية بعد المقطع القصير ، ويتضح ذلك من خلال منحنى المقطع المتوسط المغلق الذى جاء أسفل المقطع القصير مباشرة فى معظم السطور الشعرية - ولم يصعد فوق منحنى المقطع القصير إلا فى خمسة مواضع فى السطور الشعرية أرقام (٩، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) . وفى عشرين موضعاً جاء أسفل المقطع القصير ، مما يدل على أن هذا المقطع المتوسط المغلق جاء فى المرتبة الثانية .

ويتوافق هذا المقطع مع الحالات الشعورية المتقطعة أو حالات الكبت النفسى، ويتضح هذا فى النص من خلال ضآلة انسيابية الأداء الصوتى للنص، فبدلاً أن يكون الأداء الصوتى سلسًا فى نطق المتلقى له نجده

يستعصى فى بعض المواضع على حرية الأداء وذلك نتيجة للسواكن المتعددة فى النص . لأن طبيعة لغة النص فى هذه الحالة تكون استاتيكية بفعل زيادة الأصوات الساكنة - فى المقطع المتوسط المغلق - على المتحركة إلا أن هذه الاستاتيكية فى هذا النص لا تبدو واضحة نتيجة طغيان المقاطع المفتوحة على المغلقة ، فقد تكررت المقاطع المفتوحة (cvv+cv) ١٧٣ مرة أى بنسبة ٦٣ ٪ من المقاطع الكلية بينما تكررت المقاطع المغلقة (٩٧) مرة . أى أن المقاطع المغلقة لم تشكل غير نسبة ٥ ,٣٥ ٪ من المقاطع الكلية فى النص .

ولذلك لم تتضح سكونية الأداء الصوتى فى النص نتيجة زيادة المقاطع المفتوحة على المغلقة ، حتى أننا لانجد سطراً شعريّا واحداً فى النص زادت فيه المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة . ولذلك نجد النص كله يعتمد على الانسيابية فى الأداء الصوتى - وسنوضح ذلك فيما بعد .

أما عن الهندسة الإيقاعية التى يشكلها هذا المقطع المتوسط المغلق فإنه يتضح فى الشكل البيانى رقم (٢٠) حيث لا يسير صوت المقطع المتماثل فى خط مستقيم لكنه يتموج وينحنى كما هو موضح بالشكل ، وذلك لعدم سير القصيدة على وتيرة شكلية ثابتة من حيث طول السطور الشعرية وقصرها .

ويتشكل الإيقاع الهندسى للمقطعين القصير والمتوسط المغلق من خلال التتابع المنظم بينهما ، حيث يسير منحنى صوت المقطع القصير فى القمة يوازيه أسفله مباشرة صوت المقطع المتوسط المغلق ، وبرغم تماسه معه فى بعض النقاط الشعرية - كما هو موضح بالشكل حيث تتلاقى بعض منحنيات المقاطع عند نقطة واحدة - إلا أنه فى معظم الأبنية الصوتية للنص يأتى موازياً له .

***

أما المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح أو cvv) فقد جاء فى المرتبة الثالثة على المستوى الكمى حيث تكرر (٦٤) مرة فى القصيدة ، ووظيفة هذا المقطع من ناحية الأداء الصوتى هى نفسها وظيفة المقطع القصير ، لأن كلا

منهما مقطع مفتوح ، يؤدى إلى دينامية النص ودينامية الأداء الصوتى بالنسبة للقارئ ، ويخلص النص من سكونيته ، كما أن الحركة الطويلة فى هذا المقطع تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ، فتحدث نوعاً من التطهير ، وهى بذلك عكس المقاطع المغلقة التى تعبر عن كبت المشاعر والأحاسيس والآهات الحبيسة ، ويتضح هذا التطهير أو التنفيس فى الدفقات الشعورية فى النص فى مثل قوله :

"أدفع رأسى ثمناً لكلمةٍ أقولها

لضحكة أطلقها

أو ابتسامَة

أسافر الليلة فجأة

ولا أرجو السلامة

أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات"

فالأصوات الممدودة التى ساعدت على كثرة المقاطع المفتوحة مثل "سى" فى قوله "رأسى" "وها" "فى قوله" أو قولها ، أطلقها ، و"سا" فى ابتسامة" ، و"أسافر" ، "لا" فى "ولا أرجو" ، "السلامة" ، "حا" فى قوله الناطحات . وهذه الحركات الطويلة عند النطق بها تخرج كمية كبيرة من الهواء الكائن فى الرئتين ، وهذه الكمية تتوافق مع إخراج الآهات الحبيسة فى النفس أيضاً فتحدث نوعاً من التطهير للذات الإنسانية وتتمثل الهندسة "الصوت إيقاعية" لهذا المقطع فى المنحنى الصوتى المتعرج والموضح فى الشكل البيانى رقم (٢٠) من أول النص إلى نهايته ، ويتشكل الإيقاع الصوتى لهذا المقطع من خلال موازاته لخطى المنحنيين العلويين الممثلين للمقطعين القصير، والمتوسط المغلق . وبرغم تماسه معهما فى بعض البنى الصوتية للنص يأتى فى المرتبة الثالثة وموازيًا لهما .

وفى المرتبة الأخيرة يأتى المقطع الطويل (ص ح ح ص أو CVVC) ،

حيث لم يتكـرر إلا أربع مرات فى كل النص الشعـرى ، وذلك فى السطور الشعـرية أرقـام (٩، ١٠، ١٤، ١٨) ولـم يتكرر فى كل سطر منهـا إلا مـرة واحدة ، بينما فى السطور الأخرى كانت محصلة تكراره تساوى «صفر» . لذلك نجد أن الإيقـاع الصوتى الهندسى لهذا المقطع يسير فى خط منحنى . نتيجة عـدم تساوى مـرات تكراره، شأنه شـأن المقاطع الصـوتية السـابقة . والإيقاع فى هذه الحالة يتشكل كما فى المقاطع السابقة من خلال موازاته مع المقاطع الأخـرى ، برغم أنه لم يظهر إلا فى السطور المشار إليهـا وانعدم فى بقية السطور الشعـرية . كمـا تشكل الإيقاع أيـضاً من خـلال تماثل الكتل الصوتية لهذا المقطع .

على أن هذا المقطع له علاقـة حميمة بالمعنى الدلالى لـلنص . فبرغم أنه مقطع طويل مغلق إلا أنه يتضـمن حركة طويلة (ص ح ح ص) مثل المقطع المتوسط المفتوح لذلك يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ويحدث نوعاً من التطهير . وهذا يغـاير المقطع الطويل الذى يتضـمن حركـة قصـيرة بين ثلاثة سواكـن (ص ح ص ص) فهو بذلك يشـبه المقطع المتـوسط المغلق فى الوظيفة الدلالية ، وهذا لا وجود له فى هذا النص الشعرى .

لذلك نستطيع القول : إن المقطع الطويل (ص ح ح ص) يـقوم بوظيـفة المقطع المفتوح ، برغم أنه مغلق فى نـهايته . بينما المقطع الطويل (ص ح ص ص) يقوم بوظيفة المقطع المغلق لكثرة سواكنه .

ونستطيع أن ندرك العلاقة بين المقطع الطويل (ص ح ح ص) المشار إليه فى النص وبين الحالات الشـعورية من خلال السطور التى تضـمنته ، وذلك فى قوله :

«أعبر تحت الناطحات ،تحت ظل المركبات

بما تبقى فى فؤادى من ثبات» .

وقوله :

«رطباً متكسر الشعاع» .

وقوله :

«أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق» .

فنجد الحركات الطويلة فى الكلمات ؛ «مركبات ، ثبات ، شعاع ، طريق» تتوافق مع حالات التطهير والتنفيس التى يتوق الشاعر إليها بعد أن هده السفر والترحال من مكان لآخر ، يتطلع لموضع ينشر فيه واحة الأمان . والذات عندما يهدها التعب لاتملك غير إطلاق آهات حبيسة تكون تطهيراً للتراكمات النفسية المترسبة فى وعى الشاعر . ومن هنا تأتى هذه المقاطع لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحياتى المعيش للشاعر .

لكن السؤال الذى يتبادر للذهن هو : هل هناك علاقة بين هذه المنحنيات وبين الإيقاع الصوتى الهندسى للقصيدة من ناحية وبينها وبين الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية ؟

برغم أن الإجابة على هذا التساؤل قد تضمنتها بعض التحليلات السابقة للمقاطع الصوتية إلا أنه يمكن القول : إن هذه المنحنيات تسير فى خطوط إلى حد كبير متوازية برغم تماسها فى نقاط قليلة نتيجة لارتفاع الحالات الشعورية للذات أوانخفاضها .

وتتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص من خلال البنية الإيقاعية المركزية وهى التى تشكل محوراً مركزيّاً فى النص الشعرى وتدور حولها كل الأبيات الشعرية فى النص .

وفى قصيدة «مسافر أبداً» اتضحت البنية الإيقاعية المركزية فى صيغة «مستفعلن» (ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ص) أو (cvc - cvc - cv - cvc) ، وأدى تكرارها وتكرار الصيغ المشتقة منها - كما وضحنا سابقاً - إلى إيقاع صوتى هندسى متماثل فى القصيدة ، ويتضح هذا الإيقاع الهندسى فى الجدول رقم (٧) .

جدول رقم (٧)
جدول الإيقاع الهندسى للنص من خلال الصيغ التفعيلية

السطور الشعرى	مستفعلن ٥١١٥١٥١	مفتعلن ٥١١١٥١	متفعلن ٥١١٥١١	متفعلاتن ٥١٥١١٥١١	مستفعلاتن ٥١٥١١٥١٥١	متفعل ٥١٥١١	مستفعلان ٥٥١١٥١٥١	متفعلات ٥٥١١٥٥١١
١	٢	٢				١		
٢	١		٢					
٣		١		١				
٤		٢	٢					
٥		١	١					
٦				١				
٧		١	١					
٨			١		١			
٩	١	١	١		١			
١٠	١		١				١	
١١			١		١			
١٢		١	١	١				
١٣	١	١	١					
١٤		١						١
١٥			٢	١				
١٦	١	٢						
١٧				١				
١٨	٣						١	
١٩	١	٢						
٢٠					١			
٢١			١		١			
٢٢	٢		١					
٢٣	١	١	١			١		
٢٤			١					
٢٥	١	١	١			١		
	١٥	١٧	١٩	٥	٥	٣	٢	١

ويتضح من خلال هذا الجدول التماثل الإيقاعى للصيغ التفعيلية والتى تمثلت فى الصيغة المركزية «مستفعلن» ، ومنها تفرعت الصيغ التفعيلية

الأخرى سواء عن طريق الزيادة أو الحذف معاً - كما وضحنا ذلك فى موضع سابق - وتكرار هذه الأصوات التفعيلية يحدث إيقاعاً هندسيّا فى النص الشعرى ، قد يكون هذا الإيقاع الصوتى مستقيماً أو منحنياً وذلك تبعاً لعدد الصيغ التفعيلية فى السطر الشعرى الواحد ، أو فى النص الشعرى كله فالإيقاع يتشكل على سبيل التمثيل من تكرار صيغة «مستفعلن» خمس عشرة مرة «ومفتعلن» سبع عشرة مرة ، «ومتفعلن» تسع عشرة مرة «ومتفعلاتن» خمس مرات «ومستفعلاتن» خمس مرات ، و«متفعل» ثلاث مرات ومستفعلان مرتين ومتفعلات مرة واحدة .

على أن التفعيلة المركزية ليست بالضرورة تكون هى أكثر الصيغ شيوعاً، لكنها تكون الصيغة الأساسية التى تتشكل منها كل الصيغ التفعيلية الأخرى ، فهنا على الرغم من أن صيغة «متفعلن» هى أكثر الصيغ شيوعاً إلا أنها ليست هى الأساس بل أساسها صيغة «مستفعلن» مع حذف الثانى الساكن ، وهكذا كما سبق أن وضحنا ذلك ، والشكل البيانى رقم (٢١) يوضح المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى قصيدة «مسافر أبداً» من خلال الصيغ التفعيلية .

ومن خلال هذا الشكل البيانى يتضح لنا مدى التوافق الإيقاعى بين هذه الصيغ التفعيلية فى القصيدة ، فقد جاءت معظمها متساوية فى كونها لم تتكرر أكثر من مرة واحدة فى بعض السطور والقليل منها هو الذى تكرر مرتين ، وهو الذى ارتفع سهمه لأعلى كما هو موضح فى الشكل رقم (٢١) فى الأبيات (١، ٢، ٤، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٢) . وما عدا ذلك فتتساوى عدد مرات هذه الصيغ بحيث إنها لم تتجاوز مرة واحدة . كما هو موضح بالشكل . ويتفقون جميعاً فى أن هذه الصيغ لم تتشكل فى كل السطور الشعرية فقد مرت جميعها بالنقاط الصفرية كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢١) .

شكل رقم (٢١)

المسار الهندسى فى (مسافر أبدا) من خلال الصيغ التفعيلية

(٢)

هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركية»

٢- ١- المعادلة «المقطحركية» للنص الثابت

٢- ٢- المعادلة «المقطحركية» للنص المتغير

ويعنى بها تماثل الأصوات الحركية فى النص الشعرى ، سواء كانت هذه الأصوات للفتحة أو الكسرة أوالضمة الطويل منها أوالقصير سواء كانت مفخمة أو مرقفة أو متوسطة - بين المفخمة والمرققة - بحيث تحدث إيقاعاً صوتيّا وبعداً دلاليّا .

وإذا كانت معظم الدراسات النقدية السيميائية المعاصرة فى نقدنا العربى قد تركزت حول المفاهيم السيميائية عند كل من «رولان بارت» ، «جيرارجينيت» ، «جوليا كرستيفا» ، «تزفتان تودروف» ، «وامبرتوايكو» ، «ويورى لوتمان» ، «وبوريس أو سبنسكى» ،«سيمور تشاتمان» ، «وميشال ريفاتير» ، «وتشارلز بيرس» ، «وجريماس» ، وغيرهم . وبرغم تمحور دراساتهم حول العلامات اللغوية فى النص - إلا أنها لم تفسح المجال كثيراً أمام الحركات الصوتية برغم وقوفها عند السيميائية الصوتية أو بالأحرى «التشاكل الصوتى» . وقد يرجع هذا لطبيعة اللغة التى انطلقوا منها ودور الحركات الصوتية فيها .

غير أننا كثيراً ما نؤكد على أن لكل لغة مبناها الدال على معناها ، حتى لو تم الاتفاق على الأطر العامة للنظرية السيميائية ، فسيظل لكل لغة خصوصيتها البنائية التى تتوافق مع معانيها وأبعادها ودلالتها، ولا سيما أن النص اللغوى هو الأب الروحى للنظرية البنائية . والحركات Vowels هى العنصر الرئيسى فى الأصوات اللغوية ، وتختلف الحركات من لغة إلى أخرى اختلافاً كبيراً ، ونستطيع التيقن من ذلك حين نحاول المقارنة بين حركات اللغة العربية مثلا وحركات اللغة الإنجليزية سوف يتبين لنا حينئذ أن الحركات الأساسية فى اللغة العربية ثلاث حركات فقط ، على حين أن الحركات الرئيسية فى اللغة الإنجليزية إحدى وعشرون حركة ، بل لا نعدو الحقيقة إذا قررنا أن حركات اللغة

الواحدة تختلف فيما بينها من بيئة إلى أخرى [٢٢] .

يضاف إلى ذلك أن الحركات أكثر صعوبة من الأصوات الصامتة فى النطق ، فالخطأ فى نطق الحركات أوضح منه فى نطق الأصوات الصامتة ، لأنها أوضح فى السمع وأقوى إذا قيست بالأصوات الصامتة . كما أن الحركات هى الدعامة التى يرتكز عليها المعنى ومن هنا كان على الدراسات السيميائية التى تنطلق من النص أن تعنى بهذه الحركات الصوتية ودورها فى تأويل النص.

وقد جاء اهتمامنا بدراسة الحركات الصوتية فى النص الشعرى كإحدى العلامات الدالة على معانى النص وتشكيلاته الصوتية الإيقاعية . ونعتمد فى دراسة هذه الحركات الصوتية على بعض المعايير الأساسية ومنها :

١- أن الحركات الأساسية فى النص اللغوى هى ، الفتحة والكسرة والضمة سواء كانت حركات قصيرة أو طويلة مثل أصوات المد واللين وهى الألف والياء والواو .

٢- هذه الحركات الأساسية تتفرع كل منها إلى ثلاثة مستويات صوتية هى الحركة المفخمة والمرققة والمتوسطة بين التفخيم والترقيق. أى أن الفتحة القصيرة أو الطويلة تنقسم إلى فتحة مفخمة وهى التى تقترن بأصوات الإطباق (ص، ض ، ط، ظ) والمتوسطة تقترن بأصوات (ق ، غ، خ) والمرققة مع الأصوات الأخرى . وهكذا بالنسبة للكسرة والضمة وعليه يصبح عدد المستويات الصوتية للحركات تسعة مستويات للقصيرة ، وتسعة للطويلة، أى تنقسم المستويات الصوتية للحركات الثلاث إلى ثمانية عشر مستوى .

٣- إن التفخيم والترقيق للصوت يختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر فى محيط اللغة الواحدة ، لكننا استندنا إلى طبيعة الأصوات اللغوية المتداولة فى بيئة الشاعر ، والتى تكاد تكون متقاربة فى صفاتها الطبيعية والأكوستيكية - فى معظم البلاد العربية - تقارباً نسبيّاً [٢٣] .

٤- هناك علاقة وطيدة بين هذه الحركات الصوتية والمعانى ومن ثم تنعكس بدورها على أبعاد النص الشعرى ودلالته .

وتدور هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركية» فى محورين :

الأول : يعنى بالمعادلة «المقطحركية» للنص الثابت .

والثانى : يعنى بالمعادلة «المقطحركية» للنص المتغير .

٢- ١- المعادلة «المقطحركية» للنص الثابت :

ويعنى بها العلاقة الصوتية والحركات الصوتية ثم العلاقة بينهما من جهة وبين هندسة الصوت الإيقاعى فى النص الشعرى الثابت من جهة أخرى ويعنى بالنص الثابت النص الشعرى الكلاسيكى «العمودى» الذى تتشكل إيقاعاته تشكلاً ثابتاً ومنتظماً .

وسوف نقف عند بعض النصوص فى الشعر الكلاسيكى «العمودى» ، على سبيل التمثيل وليس الحصر . ونبدأ بنفس القصيدة العمودية للشاعر «عبد الله البردونى» فى قصيدته (وما يزال إلا أنا وبلادى) .

والجدول رقم (٨) يوضح تتابع الحركات الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى)

ومن خلال هذا الجدول يتضح الآتى :

١- الأصوات الحركية القصيرة = ٢٣٠ صوتاً بنسبة ٦٠٪ تقريباً

٢- الأصوات الحركية الطويلة = ١٥٤ صوتاً بنسبة ٤٠ ٪ تقريباً

٣- نسبة الأصوات الحركية القصيرة إلى الطويلة = (١,٥ : ١)

٤- الأصوات المرققة = ٣٥٦ صوتاً

٥- الأصوات المتوسطة = ١٨ صوتاً

الأصوات المفخمة = ١٠ أصوات

ومن خلال جدول الحركات الصوتية فى قصيدة (ومايزال إلا أنا وبلادى) نستنتج مجموعة من المعايير منها ما يصل إلى حد النظرية أو

جدول (٨)

جدول تتابع الحركات الصوتية في قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادي)

مسلسل السطر الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		
	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	
١					٧	٤					٣	٦					٣	١	٢٤
٢	١				٦	٢					٥	٦					٣	١	٢٤
٣	٢			١	٨	٥					١	٣					٤		٢٤
٤					٨	٥				١	٥	٤			١				٢٤
٥				٢	٥	٤					٥	٤				١	٢	١	٢٤
٦				١	٧	٢		١			٢	٤			١		٥	١	٢٤
٧	١				٨	٥				١	٤	٤					١		٢٤
٨					٩	٣					٤	٤	١				٣		٢٤
٩			٢		٩	١			١		٥	٣				١	٢		٢٤
١٠					٥	٧				١	٢	٤	١				٣	١	٢٤
١١					١٠	٤					٤	٢	١				٣		٢٤
١٢			١		٩	٥					٣	٢					٤		٢٤
١٣		١	١		٥	٣				١	٢	٥					٥	١	٢٤
١٤	١				٣	٧					٦	٥				١	١		٢٤
١٥					٧	٧					٢	٤					٤		٢٤
١٦					٤	٧					٥	٤					٤		٢٤
المجموع	٥	١	٤	٤	١١٠	٧١	-	١	١	٤	٥٨	٦٤	٣	-	٢	٣	٤٧	٦	٣٨٤
	١٩٥ +						١٢٨ +						٦١ =						٣٨٤

المعادلة الرياضية ومنها ما هو معيارى يختلف من نص لآخر وفقاً للرؤية والأداة . ومن هذه الاستنتاجات ما يلى :

١- إن تحليل الأصوات الحركية فى النص الأدبى أواللغوى يكشف عن معادلة أو نظرية تعنى بالعلاقة الوطيدة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ويمكن أن نطلق عليها المعادلة المقطعية الحركية «المقطحركية» وتتبلور هذه النظرية فيما يلى :

إذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق)

الأصوات الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط)

والمقاطع القصيرة بالرمز (ص ح) أو (CV) والمقاطع المتوسطة المفتوحة بالرمز (ص ح ح) أو (cvv) والمقاطع المتوسطة المغلقة بالرمز (ص ح ص) أو (cvc) والمقاطع الطويلة بالرمز (ص ح ح ص) أو (cvvc)

حينئذ تكون المعادلة على النحو التالى :

I - عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

II - عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVVC)

III - عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

وبتطبيق هذه المعادلة على النص الشعرى السابق ، ومن خلال جدولى تتابع الحركات الصوتية رقم (٨) ، وتتابع المقاطع الصوتية رقم (٢) تكون المعادلة على النحو التالى :

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)

٢٣٠ = ١٣٤ + ٩٦

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVV)

١٥٤ = ١٥٤ + صفر

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

٣٨٤ = ٣٨٤ = ٢٣٠ + ١٥٤

وعليه فإن المعادلة إذا كان أحد طرفيها مجهولاً والآخر معلوماً أمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول من خلال المعلوم ودون اللجوء إلى العملية الإحصائية له في النص . كما أننا نستطيع من خلال هذه المعادلة أن نضبط مستويات الحركات الصوتية والمقاطع الصوتية ضبطاً دقيقاً.

ومن ثم يمكن القول إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة فى النص يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة. من حيث الترابط الصوتى والإيقاع السريع - نتيجة التقطيع الصوتى القصير وعدم الاستمرار الانسيابى المطول - كما تعبر عن الحالات الشعورية ولاسيما الآهات الحبيسة فى النفس الإنسانية ، غير أن ما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسى وإخراج الآهات الحبيسة والإيقاع الصوتى البطىء نتيجة الانسيابية المطولة للأصوات .

٢- إن صوت الفتحة له موضع الصدارة يليه على المستوى الكمى صوتا الكسرة ثم الضمة ، فقد تكرر صوت الفتحة (١٩٥) مرة بنسبة ٥١ ٪ من الحركات الصوتية الكلية وتكرر صوت الكسرة (١٢٨) مرة بنسبة ٣٣ ٪ وصوت الضمة تكرر (٦١) مرة بنسبة ١٦٪ . وهذا التماثل التكرارى لكل صوت من هذه الأصوات يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . كما أن التتابع المنتظم لهذه الأصوات يسهم فى التشكيل الإيقاعى ،

حيث يأتى مسار صوت الفتحة فى القمة يليه مسار صوت الكسرة ثم الضمة كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٢) الذى يوضح «مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية من خلال الحركات الصوتية» .

وقد يرجع شيوع صوت الفتحة إلى طبيعة التركيب اللغوى للنص من ناحية واعتماد النص على حركات الفتحة الطويلة من ناحية ثانية ، وقد اتضح لنا ذلك من خلال زيادة المقطع المتوسط المفتوح(cvv) على ما عداه من مقاطع أخرى . وقد كانت الفتحة الطويلة أحد المقومات الرئيسية لهذا المقطع . الأمر الذى أدى إلى شيوع صوت الفتحة عما عداه من أصوات أخرى . فضلاً عن توافقها مع الحالات الشعورية ولا سيما حالات التطهير «الكاثرسيس» فقد اقترنت هذه الحالات معظمها أيضاً بالفتحة الطويلة ، حيث تكررت الفتحة الطويلة فى النص (٧١) مرة وهى نسبة كبيرة تمثل نسبة ٣٧٪ من أصوات الفتحة ، ويتضح ذلك فى الأبيات أرقام (١٠، ١٤، ١٥، ١٦) حيث تكررت أصوات الفتحة الطويلة فى كل منها سبع مرات ، يقول على سبيل التمثيل :

يا بلادى هذى الربا والسواقى ... فى ضلوعى تنهدات شوادى

فتكررت الفتحة الطويلة سبع مرات والقصيرة خمس مرات ، وهذا يؤكد مدى ارتكاز البيت الشعرى على أصوات الفتحة الطويلة حتى تتوافق مع حالات الألم والحسرة والآهات التى يكظمها الشاعر فى نفسه فقد امتلأت بلاده بالخيرات الوفيرة لكنها تحولت إلى آهات وحسرات تمور فى أعضائه وذلك عندما استلبت القوى السلطوية الطفيلية هذه الخيرات .

٣- ثم جاء صوت الكسرة بشقيه القصير والطويل فى المرتبة الثانية نتيجة التراكيب اللغوية للنص ، وقد جاءت الأصوات الطويلة منها لتتوافق والحالات الشعورية أيضاً ونقف عند أحد الأبيات على سبيل التمثيل ،

شكل رقم (٢٢)

مسار الصوت الإيقاعى من خلال الحركات الصوتية فى : (وما يزال إلا أنا وبلادى)

يقول فى البيت الثانى :

وكؤوسى مريرة مثل صحوى ... واجتماعى بإخوتى كانفرادى

فنجد فى هذا البيت أن صوت الكسرة الطويلة تكرر ست مرات والقصيرة خمس مرات . وهذا يعبر عن ارتكاز بنية البيت الشعرى هنا على صوت الكسرة الطويلة ويتوافق مع حالات الانكسار والمرارة والعزلة والضياع ، فالأضداد تتشابه فى واقع مهترئ لا يميز الجيد من الردىء ، ولا الشىء من نقيضه ، لذلك يأتى صوت الكسرة الطويلة ليتوافق والتعبير عن هذه المرارات الحزينة والآهات الحبيسة . ولعل زيادة الكسرة الطويلة على القصيرة فى هذا النص - وهذا قليل الحدوث فى النصوص العربية - يؤكد إلى أى مدى عبرت الكسرة الطويلة عن الحالات الشعورية والتطهير النفسى ، ففى النصوص العربية ولا سيما الأدبية منها نجد المألوف فيها أن تزيد الحركات الصوتية القصيرة على الطويلة وليس العكس . بينما فى هذا النص وجدنا زيادة الكسرة الطويلة على القصيرة مما يؤكد ميل الشاعر لاستخدام الأصوات الطويلة التى تعبر عن رؤيته الفكرية فى النص ، من خلال الاستحضار والتأمل والتطويل الصوتى .

٤- ثم جاء صوت الضمة فى المرتبة الأخيرة ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة التركيب اللغوى فضلاً عن أن صوت الضمة الطويلة تضاءل إلى حد كبير ، حيث لم يرد غير ست مرات طوال النص بينما الضمة القصيرة تكررت (٤٧) مرة ، فإذا كانت نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (١: ٢,٧) ونسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (١:١) تقريباً فإن نسبة الضمة القصيرة إلى الطويلة بلغت (١:٨) وهذا يوضح مدى ضآلة استخدام الضمة الطويلة ، ويرجع كما ذكرنا إلى طبيعة التراكيب اللغوية فى النص ، وإلى كونها لم يكن لها دور كبير فى التعبير عن الحالات الشعورية للذات . والشكل البيانى رقم (٢٢) يوضح لنا مسار الحركات الصوتية الرئيسية فى النص الشعرى وكيف جاء صوت الفتحة فى قمة المسار الحركى للصوت نتيجة

شيوعه فى النص ثم تلاه صوت الكسرة وأخيراً صوت الضمة ، وهذا التتابع المنظم يوضح نمط الهندسة الصوتية لهذه الحركات ، برغم وجود نقاط تماس ضئيلة لا تشكل ملمحاً بارزاً وما عداها يؤكد التتابع المنظم لهذا المسار الهندسى، فلم نلحظ فى هذا الشكل مثلاً قفزاً لصوت الضمة على أحد الصوتين الآخرين لكن هذه الأصوات تتابعت وفقاً لتشكيلها الإيقاعى والكمى فى النص الشعرى .

٥- إن العلاقة بين الأصوات المرققة والمتوسطة والمفخمة تعكس طبيعة الأبعاد الدلالية للنص . فقد جاءت على التوالى بنسب (٣٥٦ : ١٨: ١٠) أو (٣٥,٦ : ١,٨ : ١) وهذا يؤكد مدى اعتماد النص على الأصوات المرققة ، إذ عندما تكون النسبة بهذا المستوى فإن ذلك يدل على ضآلة استخدام الشاعر للأصوات المفخمة والمتوسطة ، ويرجع هذا فيما نظن لسببين ؛ **الأول** : قلة الأصوات الدالة على التفخيم أو التوسط بالنسبة للعدد الكلى للأصوات العربية ، **الثانى** : طبيعة الموضوعات التى يعنى بها الشاعر ترتبط بالانكسار والضياع والقهر السياسى والموت واستلاب ثروات البلاد ولا سيما ثروات البسطاء . ومن ثم لا يجد الشاعر مبرراً موضوعياً يدفعه لاستخدام ألفاظ صوتية مفخمة . والوقوف عند أى بيت من أبيات القصيدة يدل على هذه الرؤية يقول على سبيل التمثيل .

وكؤوسى مريرة مثل صحوى ... واجتماعى بإخوتى كانفرادى

والصداقات كالعداوات تؤذى ... فسواء من تصطفى أو تعادى

إن دارى كغربتى فى المنافى ... واحتراقى كذكريات رمادى

فالأبيات الشعرية تعبر عن مرارة الحياة التى تعيشها الأنا حتى إن الكؤوس غدت مريرة بمرارة الواقع المعيش ، وتساوت المتناقضات فى عالم الشاعر فقد أصبح الاجتماع بالأخوة لايجدى شيئاً يتساوى مع انفراد الذات بذاتها ، وأصبحت الصداقات أشد أذى كأذى الأعداء ، والأنا ،

تعيش فى دارها لكنها غريبة عنه . وفى ظل هذا التمزق الذى تعيشه الذات يكون استخدام الأصوات المفخمة غير مبرر على المستويين الفنى والموضوعى ، ولذلك نجد أن الشاعر يعتمد إلى حد كبير على الأصوات المرققة التى تتوافق وهذه الرؤى . والشكل البيانى رقم (٢٣) يوضح لنا مستويات الحركات الصوتية فى النص . ومدى اعتماد القصيدة على الأصوات المرققة ، ولا سيما أصوات الفتحة المرققة يليها صوتا الكسرة المرققة ثم الضمة المرققة . وكأن هذه الحركات الصوتية تتتابع أيضاً تتابعاً منتظماً مما يحدث إيقاعاً صوتيّاً هندسيّاً فى النص الشعرى .

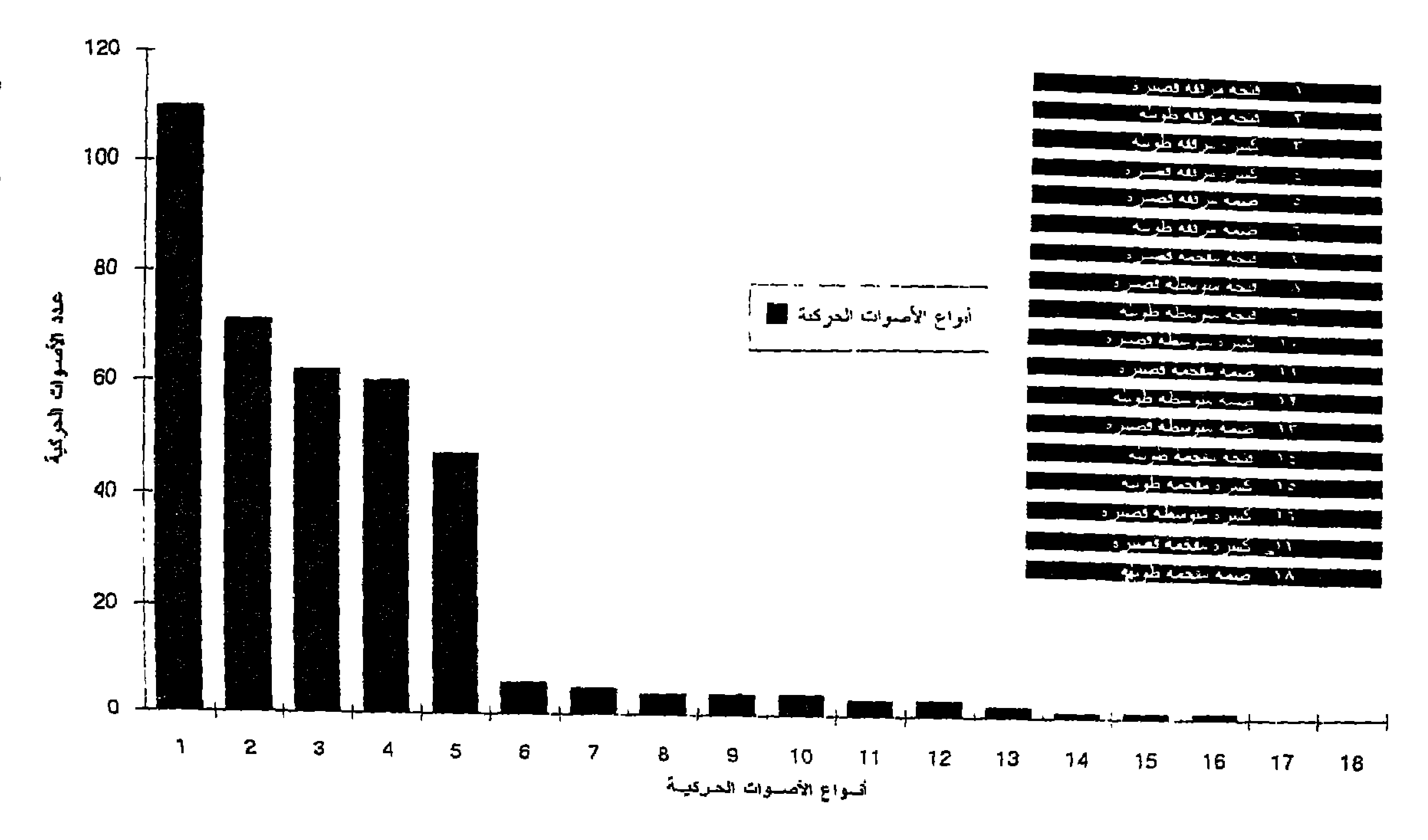
٢- ٢- المعادلة «المقطحركية» للنص المتغير :

ويعنى هذا المحور بالعلاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية وعلاقتهما معاً بالنص الشعرى المتغير ، ويعنى بالنص المتغير النص الذى تتغير إيقاعاته بتغير سياقاته كما فى قصيدة الشعر الحر ، وذلك من خلال التماثل المقطعى - الذى سبق توضيحه والتماثل الحركى .

حيث يعد التماثل الحركى أحد مقومات هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى ، لأن العلاقة بين التماثل الحركى والإيقاع جد وثيقة ، ويرجع ذلك لطبيعة الترابط العضوى بين الحركات والمقاطع الصوتية فى أى نص من النصوص العربية ولاسيما النصوص الأدبية . وقد اتضحت لنا هذه العلاقة من خلال الدراسة التطبيقية على بعض النصوص الشعرية - وسنوضح ذلك فيما بعد - كما أن علاقة الحركات بالمعانى الدلالية لاتخفى على دارس العربية عامة والناقد الأدبى خاصة .

ويعنى بالتماثل الحركى تماثل أصوات الحركات الصوتية (الفتحة والكسرة والضمة) تماثلاً كميّاً على مستوى عدد كل منها ، وكيفيّاً على مستوى طبيعة كل منها . أى أن تكرار أصوات الفتحة فيما بينهما يشكل تماثلاً صوتيّاً وكذلك أصوات الكسرة والضمة . وهذا بدوره يسهم فى

شكل رقم (٢٣)
مستويات الحركات الصوتية فى (وما يزال إلا أنا وبلادى)



تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى وبتطبيق هذه الحركات الصوتية على قصيدتى «شناشيل ابنة الجلبى» و«مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى يتضح الآتى :

٢ - ٢-أ

فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» تشكل الحركات الصوتية بعداً جوهرياً فى مسار الهندسة الصوتية . ويتضح ذلك فى «الجدول رقم (٩) جدول تتابع الحركات الصوتية فى القصيدة»

الأصوات الحركية القصيرة (ص ح ق) = ٧٤٦ صوت الكسرة=١٨٩

الأصوات المرققة = ٨٥٠

الأصوات الحركية الطويلة (ص ح ط) = ٢٠٤

صوت الضمة = ١٧٢

الأصوات المتوسطة = ٥٣

صوت الفتحة = ٥٨٩

الأصوات المفخمة = ٤٧

ونستنتج من خلال متغيرات الحركات الصوتية فى نص السياب مجموعة من المعايير العلمية نجملها فيما يلى :

١- إن هذا الجدول وجدول المقاطع الصوتية يطرح حقيقة علمية يقينية تتمثل فى العلاقة الوثيقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية وبينهما وبين المعنى الدلالى للنص من ناحية ثانية . وتتمثل هذه الحقيقة فى معيار أقرب إلى النظرية العلمية للنص اللغوى منه إلى أى معيار آخر . أو لنقل أقرب إلى المعادلة اللغوية والتى أطلقنا عليها سابقاً المعادلة (المقطحركية) عند التطبيق على نص شعرى كلاسيكى ، إذ إنها لا تختلف فى التطبيق على أى نص قديم أو حديث أو معاصر .

فإذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق) والأصوات

جدول رقم (٩)

جدول تتابع الحركات الصوتية فى قصيدة : شناشيل ابنة الجلبى

تسلسل السطر الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		
	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	
١		١	١		٤	١					٦	١					٣	١	١٨
٢			٢		٥	١					٤						١	١	١٤
٣					١١						٣		١			١	٢	١	١٩
٤	١		٣		٨	٢	١				١	١					٥		٢٢
٥		١	١		٧	٢					٢	٢					٣	٢	٢٠
٦	١		١		١٢	٣	١		١		١	٣					٣		٢٦
٧			١	١	١١	٣	١				٦	٣					٢		٢٨
٨					١١	٣		١			١			١				١	١٨
٩					٥	٢	١		١		٤	٢			١		١		١٧
١٠			١		٧	٢					٣	٢					٣	١	١٩
١١				١	١٦	١					٢	١					٣		٢٤
١٢	٣		١		١٤				١		١						٣	١	٢٤
١٣					١٠	٤					٦						١		٢١
١٤					٧	١					٢						٤	١	١٥
١٥	٢			٢	١٤	٢	١				٤	١					٤		٢٩
١٦	١				٨	١					١						٦		١٨
١٧	١		١	١	٨	١					٣						٤	١	٢٠
١٨	١		١		٧	٣					٢	٢					٢		١٨
١٩					٨	٣					٧	١					٢	١	٢٢
٢٠			١		٦	٢					٢	١					٦		١٨
٢١			٢		٩	١					٣						٢	١	١٨
٢٢	٢				٨	٣					٦	١					١	١	٢٢
٢٣			١		٧				١		٣	٢					٣	٢	١٩
٢٤			١		١٣	٢					١						٢	١	٢٠
٢٥					٧	٣					٣						٣	١	١٧
٢٦					١١	١					١	٢					٢	١	١٨
٢٧		١			٧	٢					٣					١	٤		١٨
٢٨			١		١٣	٢					٢	١					٣	١	٢٣
٢٩	١				٤	٢						١							٨
٣٠					٤	١					٢	١							٨

تابع جدول (٩)

تسلسل السطر الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		
	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	
٣١	١				٢	٤													٧
٣٢					٢	٣					٢								٧
٣٣	١				٤	١					١	١							٨
٣٤	١		٢		٤	٣	١				٤		١				٢	١	١٩
٣٥	١		١		٢	٤													٨
٣٦	١	١			٦	١					٦						٢	١	١٨
٣٧	١	١	٣	١	١٠	٤			١		٤	١					١		٢٧
٣٨			١		٥	٢					٣	١		١	١		٤		١٨
٣٩					١٠	٢			١		١						١٢	٢	٢٨
٤٠	١				٣	٢					١				١				٨
٤١		١			٥	٢			١			١							١٠
٤٢	١				٧	١	١		١		٢	١					٣	١	١٨
٤٣	١				٦	١											١	١	١٠
٤٤		١			١١	٣					٢						٢		١٩
٤٥					٥	١					١	٢					١		١٠
٤٦					٢						١	١					٣	١	٨
٤٧	١		١		٥	٥					٣				١		٣		١٩
٤٨					٨	٣		١	١		٢	٢					٥		٢٢
٤٩	١		١		٩	١					١	١					٣		١٧
٥٠					٤	١						٢					١		٨
٥١	١		٢		٧	١						٢					١		١٤
٥٢	١		١		٩	١						١			١		٢	٢	١٨
٥٣	١				٩	١					٣	٢					٢		١٨
٥٤					٧	٤						٢					٣	١	١٧
٥٥					٧	٢						١					٢	١	١٣
	٢٧	٧	٣١	٦	٤١١	١٠٧	٧	٢	٩	-	١٢٢	٤٩	٢	٢	٥	٢	١٣٢	٢٩	٩٥٠

الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط) ، وإذا قارنا جدولى المقاطع الصوتية رقم (٤) والحركات الصوتية رقم (٩) يتضح لنا الآتى :

(١) عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

(٢) عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (cvv) + ص ح ح ص (cvvc)

وبتطبيق هذه المعادلة باستخدام جدولى المقاطع الصوتية والحركات الصوتية المشار إليهما لقصيدة بدر شاكر السياب «شناشيل ابنة الجلبى» يتضح الآتى :

(١) ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

٧٤٦ = ٤٣٢ + ٣١٤

(٢) ص ح ط = ص ح ح(cvv) + ص ح ح ص (cvvc)

٢٠٤ = ٢٠٠ + ٤

(٣) مجموع ص ح ق + ص ح ط = عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية

٧٤٦ + ٢٠٤ = ٩٥٠ مقطعاً / حركة صوتية

ومن ثم فإن الدلالة التى تطرحها الحركات الصوتية بشتى أنواعها تقترب إلى حد كبير من الدلالة التى تطرحها المقاطع الصوتية - وسنوضح هذا فيما بعد .

٢- على مستوى أصوات الحركات الصوتية الأساسية (الفتحة ، الكسرة، الضمة) نجد أن صوت الفتحة بشتى أنماطه ومتغيراته له موضع الصدارة فى النص فقد تكرر (٥٨٩) مرة يليه صوت الكسرة تكرر (١٨٩)

مرة ثم صوت الضمة (١٧٢) مرة وهـذه الأرقام توضح مدى شيوع صوت الفتحة التى مثلت نسبة ٦١,٨ ٪ من عـدد الأصوات الحركية الكلية ، بينما لم يمثل صوت الكسـرة غير نسـبة ٢٠ ٪ وصوت الضـمة ١٨,٢ ٪ . ولعل هذا يرجع إلى طبيعـة التراكـيب اللغـوية للنص من ناحيـة ، وإلى السيـاق اللغوى الذى ارتضاه الشاعـر لنفسه ليكون وسيلة تعبيرية عن قـضايا واقعه الحياتى المعـيش من ناحية ثانية ، وإلى يـسر النطق بأصوات الفتحـة يليه فى اليـسر أيضـاً صوت الكسـرة وأخيراً صـوت الضمـة لأنه صوت أشـد من الصـوتين السابقين ويحـتاج إلى كـمية هواء كبـيرة تخـرج عند النطق به . ويضاف إلى ذلك اسـتخدام الشاعـر للجملة الفعليـة فى معظم بنى النص ، وهذه الجملة تعبر عن طبيعة الأصوات الحـياتية المعيشة من ناحية ، وتتطلب وجود مفعول به فى كثير من السياقات النصية ، الأمر الذى يتطلب ضرورة وجود صوت الـفتحة ، يضـاف إلى ذلك أيضاً أن معظم الجمل الفـعلية فى النص تبـدأ بالأفعـال الماضيـة المبنية على الفـتح مثـال ذلك قوله «تـسرب ، ارتعـشتْ ، غنَّى ، أثقـلت ، أرعـدت ، فَـرنَّ ، اشـعلهن ، فـتـحتْ ، عـاد ، تراقصت ، تسـاقط... إلخ» ، وهكذا نجد أن مـعظم بنى النص يعتـمد على هذه التراكيب اللغوية التى يشـيع فيها صوت الفتحة من ناحـية ، وتعبر عن طبيعة الأحداث الحياتية من ناحـية أخرى . إذ لما كانت القصيدة تدور حول تعرية الواقع الـسياسى والاجـتماعى ، وتتطلع الذات فـيهـا إلى واقع يتسم بالبراءة والطهـر والنقاء والحنين إلى العـوالم الطفولية البـكر . لذلك كانت التراكـيب الفعليـة هى الطاغية فى بنيـة النص ، وعليه جـاء صوت الفـتحة طاغياً على ما عداه من أصوات أخرى .

وإذا كان هذا على مستـوى الفتحة القصيرة فـإن الفتحة الطويلة لم تقل شيوعاً عن الفتحة القصيـرة أيضاً . فقد تكررت الفتحة الطويلة (١٢٠) مرة والكسـرة الطويلة (٥١) مـرة والضـمـة الطويلة (٣٣) مـرة . وهذه النسب

تتناسب إلى حد كبير مع نسبة الأصوات القصيرة .

غير أن الأصوات الطويلة تؤدى نفس وظيفة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة من حيث التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية، وذلك عن طريق التطهير النفسى . وإذا نظرنا إلى الكم الكبير لعدد أصوات الفتحة الطويلة والتى وصلت إلى ١٢٠ صوتاً أدركنا مدى اعتماد الشاعر على الحالات الشعورية والنفسية ، ومدى توافق هذه الأصوات الطويلة معها، يقول على سبيل التمثيل:

«الليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب

وفلاحيه ينتظرون : «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور»

ففى هذه السطور الشعرية يتضح مدى اعتماد الشاعر على أصوات الفتحة الطويلة فى كلمات: (نهارى - أغصانه - النشوى - كنّا - جدنا - الهدار - ظلال - فلاحيه - يا إله - غابة - الأرانب - الفراش - الناطور) ، ومن خلال الجدول ندرك أن أصوات الفتحة الطويلة بلغت ثلاثة عشر صوتاً منها أحد عشر صوتاً مرققاً وهذا يعبر عن حالة شيوع الأصوات الطويلة المرققة التى تتوافق مع حالات الاستعطاف والاستذكار والمناجاة النفسية للأنا الفردية والجماعية والذات العليا، وتضاءلت الأصوات المفخمة للفتحة فلم ترد إلا مرة واحدة ، لأن الشاعر ليس فى موقف حماسى أو بطولى أو ملحمى يدعو للتفاخر والخيلاء لكنه فى موقف المنكسر المهزوم الذى يهرب من الواقع الأليم وينسحب صوب الماضى البكر الأليف الذى يتسم بالطهر والنقاء .

بينما نجد أصوات الحركات القصيرة ، تتوافق مع دلالة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة من حيث سكونية الأداء والتعبير عن حالات الكبت

النفسى نتيجة كثرة الوقفات والسكنات ، التى تتوافق مع حالات التقطيع النفسى وعدم الاستمرار ، يقول على سبيل المثال :

وتحت النخل حيث تظلُّ تمطر كلُّ ما سعفَه

تراقصت الفقائع وهى تُفْجَر - إنه الرطب

فقد تكررت أصوات الفتحة القصيرة تسع عشرة مرة وتضاءلت الأصوات الطويلة للفتحة ، وعندما ندقق فى معانى الأبيات نجدها تعتمد على التقطيع والاستمرار فى حالات الأداء الصوتى للنص ، ذلك أن المعانى تتوافق مع هذه الحالة ، فالأمطار تتساقط قطرة فقطرة ، تتراقص على أثرها فقائع المياه وهى تنفجر لأعلى من شدة سقوط قطرات المطر ، كما أن الأمطار وهى تتساقط تصطك بسعف النخيل ثم تنساب فوق الأرض بعد أن تتساقط معها حبات الرطب . فعلى الرغم من أن هذه الصورة حركية لكنها لا تعتمد على المناجاة النفسية أو تطويح الصوت وإطالته كما فى أصوات الحركات الطويلة فى النص السابق ، لكنها تأتى هنا سريعة الإيقاع كقطرات المطر المتساقط أو فقاعات المياه التى تنفجر ثم تذوب سريعاً ، أو كحبات الرطب التى تسقط صوب الأرض من شدة الأمطار ، ويتوحد صوت سقوطها مع صوت سقوط المطر ، حتى ليكاد صوتاهما يتجسدان فى صوت واحد يحدث تفجراً حول النخيل .

لذلك يمكن القول إن وظيفة الحركات القصيرة أيضاً قد تتوافق أحياناً مع الإيقاعات الحديثة السريعة . بينما الطويلة يتسم فيها الإيقاع بالتطويل والتراخى حتى تتوافق مع الآهات النفسية الطويلة . وليس أدل على ذلك من أننا إذا حاولنا أن نسمع تسجيلاً لصوت ما فى زمن قصير حينئذ لا نسمع مقاطع طويلة أو حركات صوتية طويلة ، لكن مع الإيقاع السريع تتلاشى المسافات الزمنية وتتحول كلها إلى إيقاع سريع وقصير . والعكس صحيح فى حالات سماع نفس التسجيل الصوتى فى زمن طويل حينئذ تبرز المقاطع

الطويلة بصورة واضحة ومفرقة فى تطويح الصوت وامتداده . وفى حالات سماعه فى زمن طبيعى يكون هو نفس الزمن المستغرق فى التسجيل الصوتى حينئذ تبرز الحالة الطبيعية المدلول الصوتى للحركات الطويلة أو القصيرة ، أى يتضح نفس الجدول الطبيعى الذى يرمى إليه الشاعر .

٣- أما صوت الكسرة فقد جاء فى المرتبة الثانية على المستوى الكمى فقد مثل كما ذكرنا نسبة ٢٠ ٪ من الأصوات الحركية الكلية ، ويرجع هذا أيضاً إلى طبيعة تراكيب البنية الشعرية من ناحية فقد اعتمدت فى بعض أبنيتها على الجر بالإضافة والتبعية وحروف الجر وذلك فى السطور الشعرية الموضحة بالجدول لكن الملاحظ أن نسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (٤ ,٢:١) جاءت أعلى من نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (٨ ,١:٣) ، مما يدل على زيادة المقاطع الطويلة المفتوحة المقترنة بصوت المد واللين ، وهذا الصوت يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ، حتى أن اختيار كلمة «الشناشيل» وما يصاحبها من صوت الكسرة الطويلة فى أواخرها إنما يؤدى إلى التطهير النفسى لأن الذات تطلق آهاتها الحبيسة المكبوتة مع الأصوات الطويلة ولا سيما صوت الكسرة الطويلة الذى مثّل نصف عدد الكسرة القصيرة تقريباً وهذه نسبة عالية قياساً بالأصوات الحركية الأخرى ، وتكثر الكسرة الطويلة فى السطور الشعرية أرقام (٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١٨، ٢٣، ٢٦، ٤٥، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٤) ويتكرر صوت الكسرة الطويلة فى هذه السطور مرتين ما عدا السطرين ٦، ٧ تكرر ثلاث مرات ، وهذا التكرار المنتظم يحدث إيقاعاً صوتيّا فى النص الشعرى . فضلاً عن توافقه مع الحالات الشعورية .

٤- جاء صوت الضمة القصيرة والطويلة فى المرتبة الأخيرة ، ويرجع هذا أيضاً لطبيعة التركيب السياقى للنص . فقد مثل نسبة ٢ ,١٨ ٪ من الأصوات الحركية الكلية ، وهى أقل نسبة على مستوى الأصوات الحركية فى النص .

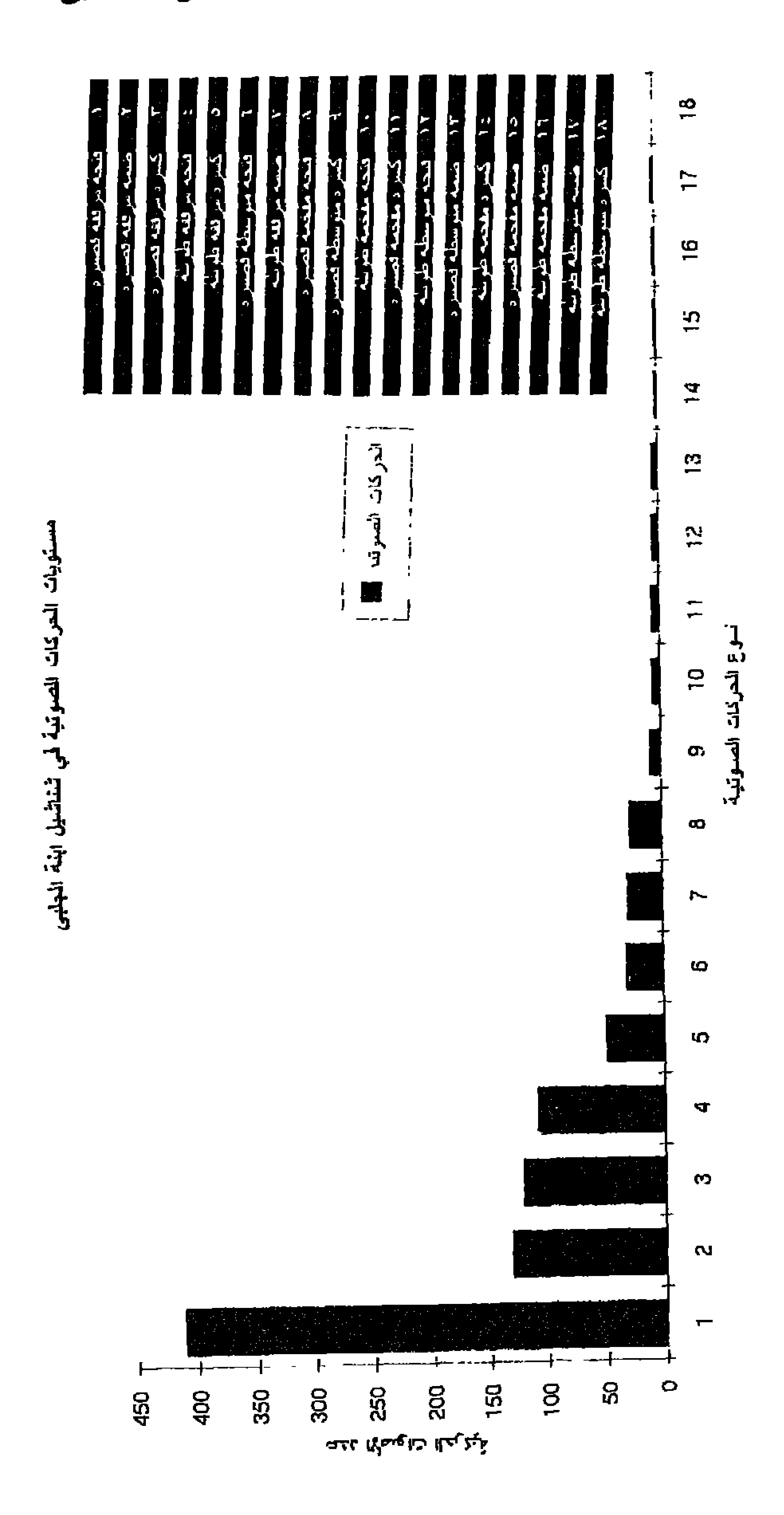
وذلك نتيجة خلو السياق اللغوى لبعض السطور الشعرية من المرفوعات كما فى الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة فضلاً عن أن هذا الصوت صوت شديد الحركة يحتاج لكمية هواء كبيرة عند النطق به . والذات فى النص تشعر بالانكسار فيخرج الهواء متفرقاً مع صوتى الفتحة والكسرة لأنهما أيسر من صوت الضمة فى عملية الأداء الصوتى . وأصوات الضمة الطويلة منها ما يقوم بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التوافق مع الحالة الشعورية للذات التى تتوق للخلاص والماضى الأليف .

٥- ومن المسلم به أن التتابع المنظم لأصوات الفتحة ثم الكسرة ثم الضمة وتماثلها عشرات المرات بل مئات المرات إنما يسهم ذلك فى التشكيل الإيقاعى للنص . وتبدو هندسة الإيقاع فى هذه الحالة من خلال ارتفاع أصوات الفتحة تليها أصوات الكسرة ثم الضمة .

ومن اللافت للنظر أن هذه الهندسة المنظمة لتتابع الأصوات لا تجدها فى هذه القصيدة فقط بل فى كثير من القصائد المعاصرة . وعلى سبيل المثال نجدها فى قصيدة «مسافر أبدا» لأحمد عبد المعطى حجازى - ونعرض لها فيما بعد - والشكل رقم (٢٤) يوضح مستويات الحركات الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» .

ويتضح من هذا الشكل البيانى كيفية طغيان صوت الفتحة ، ولا سيما الفتحة المرققة الطويلة ، وهى سمة سائدة فى كثيرمن القصائد المعاصرة وربما يرجع إلى أن الشاعر المعاصر لا يميل إلى أصوات التفخيم والتبجيل والتعظيم لأنه يعبر عن سواد الناس الذين يعيشون على هامش الواقع الاجتماعى فلا يخاطبهم بأصوات تفخيمية لكنه يستخدم الألفاظ المرققة التى تعبر عن هذه الطبقات الدنيا . بل تتوافق مع حالة الانكسار النفسى التى تعيشها الذات .

شكل رقم (٢٤)
مستويات الحركات الصوتية فى (شناشيل ابنة الجلبى)



وإذا نظرنا إلى نسبة الأصوات المرققة إلى المفخمة من خلال الجدول السابق ندرك مدى التباين بينهما حيث تصل النسبة بينهما (٨٥١ : ٤٧) أو (١٨ :١) كما أننا ندرك أيضاً مدى اعتماد النص على الأصوات المرققة وطغيانها على المفخمة يضاف إلى ذلك أن التماثل التكرارى للأصوات المرققة ، وكذلك التماثل التكرارى للأصوات المفخمة يسهم فى التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى.

ويتضح أيضاً من خلال الشكل البيانى التدرج الكمى لعدد الأصوات الحركية بشتى أنماطها ، الأمر الذى يجعلنا ندرك أن أصوات الضمة جاءت فى نهايات التدرج الكمى للحركات الصوتية ، وسبقها صوتا الفتحة والكسرة ولعل الشكل البيانى التالى يوضح المسار الهندسى لهذه الأصوات الحركية فى النص الشعرى لقصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» وهذا المسار يوضح لنا التشكيل الهندسى للإيقاع ، فقد سار إيقاع الأصوات الحركية فى خطوط متعرجة لكنها متتابعة من حيث الترتيب المنظم للحركات الثلاثية صوت الفتحة فالكسرة فالضمة . كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم(٢٥) .

٦- يتضح الإيقاع الهندسى للصوت فى النص الشعرى أيضاً من خلال التماثل التكرارى للأصوات القصيرة والطويلة فقد بلغت الأصوات الحركية القصيرة (٧٤٦) صوتاً ، على حين بلغت الأصوات الحركية الطويلة (٢٠٤) صوتاً . كما هو موضح فى الجدول السابق . على أن الأصوات القصيرة تتمثل وظيفتها الدلالية إلى حد كبير فى وظيفة المقاطع القصيرة ، فالأصوات القصيرة - إلى جانب أن تماثلها يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية فهى - تقوم بوظيفة ربط الوحدات الصوتية مع بعضها البعض ، إذ بدون الحركات الصوتية لا يمكن حدوث تواصل بين الصوامت كما أنها تؤدى إلى حدوث الإيقاع السريع فى حالة سرعة الأداء الصوتى ،

وهذا بدوره يؤدى إلى طواعية النص للحالات الشعورية طواعية سريعة .

بينما الأصوات الحركية الطويلة تؤدى نفس وظيفة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة من حيث التوافق مع حالات التطهير النفسى حيث تخرج الذات كمية كبيرة من الهواء متتابعة دون حواجز صوتية أخرى تؤدى إلى بتر المقطع - هذه الكمية تأتى متوافقة مع الحالات الشعورية للذات ، سواء فى حالات التأوهات النفسية ، أو القهقهات الضاحكة .

وقصيدة السياب بها الكثيرمن الصور الشعرية التى تعبر عن هذه الحالات الشعورية ، ولا سيما حالات الأسى والحزن فيقول على سبيل التمثيل :

«ويخترق الظلامَ
وصاح «يا جدّى» أخى الثرثارْ
«أنمكث فى ظلامِ الجوسق المبتل ننتظرُ ؟
متى يتوقف المطرُ ؟»

وهنا يلاحظ اعتماد كثير من الكلمات على المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة فى كلمات الظلام ، صاح ،جدى ، الثرثار ، ظلام. وهذه الألفاظ تتوافق والتعبير عن حالات الحصار التى تشعر بها الذات حيث تتطلع إلى الخلاص عن طريق الصياح والنداء والتمرد على الظلمة ورفض الانتظار طوال الحياة تحت وقع المطر .

٧- كما يتضح التماثل الصوتى أيضاً من خلال الأصوات المتوسطة بين التفخيم والترقيق فقد تكررت ثلاثاً وخمسين مرة ، وهذا التماثل يسهم أيضاً فى التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى .

٢ - ٢ - ب

وعند أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته «مسافر أبداً» تشكل الحركات الصوتية أيضاً بعداً جوهريّا فى مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية ويتضح ذلك فى الجدول رقم (١٠) .

شكل رقم (٢٥)
مسار الصوت الإيقاعى من خلال الحركات الصوتية فى (شناشيل ابنة الجلبى)

صوت الفتحة
صوت الكسرة
صوت الضمة

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55

مسلسل السطور الشعرية

جدول رقم (١٠)

جدول تتابع الحركات الصوتية فى النص الشعرى فى «مسافر أبداً»

مسلسل السطر الشعرى	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		
	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	
١	١				٥	٣			١		٤						٤	١	١٩
٢	١				٥	١						١					٦		١٤
٣					٥	١											١		٧
٤					٨	١					٣	١				١	٢		١٦
٥	١				١	١					٤				١				٨
٦					٢	١					٢								٥
٧					٦	١					١						٢		١٠
٨					٤	٢											١		٧
٩					٦	٣	٢				٣						٢		١٦
١٠				١	٣	٣					٢	٢					١		١٢
١١			١		٣	٢					١	٢							٩
١٢				١	٤	٢	١				٣						٢		١٣
١٣				١	٦						٢	١						١	١١
١٤					٥	١					١						٢		٩
١٥					٥	٣					٢						٣		١٣
١٦	١				٣	١					٢						٤		١١
١٧					٣	٢					١								٦
١٨	١			١	٦	٢					٣	١						٢	١٦
١٩			١		٥	١					٣	١					٢		١٣
٢٠	١				١						١	١							٤
٢١				١	٥						٢	١							٩
٢٢	١		١		١	١					٢	٤					٢		١٢
٢٣					٨	٣					١	١					٢		١٥
٢٤					٢	١											١		٤
٢٥					٥	٢			١		٣	٣					١		١٥
المجموع	٧	-	٣	٥	١٠٧	٣٨	٣	-	٢	-	٤٦	١٩	-	-	١	١	٣٨	٤	٢٧٤

عدد الأصوات الحركية القصيرة = ٢٠٧

عدد الأصوات الحركية الطويلة = ٦٧

ونستنتج من جدول متغيرات الحركات الصوتية رقم (١٠)وجدول المقاطع الصوتية رقم (٥) للقصيدة نفسها ما يلى :

١- إن هذا التحليل للأصوات الحركية يكشف عن نتيجة مهمة فحواها أن هناك توافقاً تامًا بين الأصوات الحركية والمقاطع الصوتية وهى ما أطلقنا عليها المعادلة «المقطحركية» .

فإذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق) والأصوات الطويلة بالرمز (ص ح ط) حينئذ تكون المعادلة على النحو التالى :

عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (cvv) + ص ح ح ص (cvvc)

وبتطبيق هذه المعادلة على هذا النص الشعرى ومن خلال مقارنة جدولى متغيرات المقاطع الصوتية ، ومتغيرات الحركات الصوتية تكون المعادلة على النحو التالى :

ص ح ق = ص ح + ص ح ص

٢٠٧ = ١١٠ + ٩٧

ص ح ط = ص ح ح + ص ح ح ص

٦٧ = ٦٣ + ٤

ومن ثم نستطيع القول إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة ، يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة فى النص من حيث وظيفة الترابط الصوتى للنص والتقطيع وعدم الاستمرار والتعبير عن الحالات الشعورية للذات ولا سيما الآهات الحبيسة فى النفس الإنسانية ،

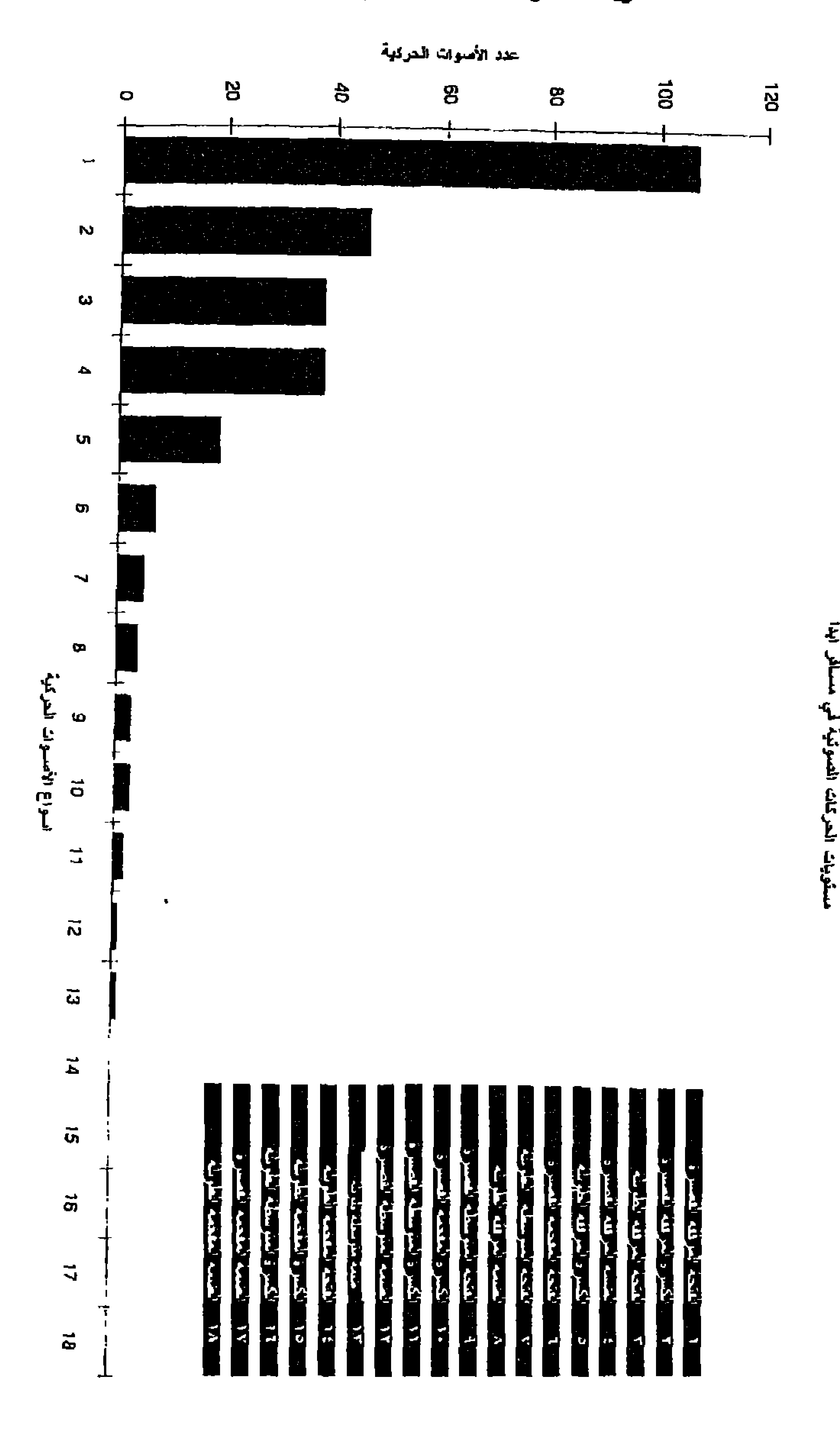
وما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الصوتية الطويلة من حيث التعبير عن التطهير النفسى .

٢- على مستوى أصوات الحركات الصوتية الأساسية (الفتحة ، الكسرة، الضمة) نجد أن صوت الفتحة بشتى أنماطه ومتغيراته له موضع الصدارة فى النص ، يليه صوت الكسرة ثم صوت الضمة ، كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٦).

وقد يرجع ذلك فيما نظن إلى طبيعة التراكيب اللغوية فى النص ، وطبيعة السياق اللغوى الذى ارتضاه الشاعر لنفسه فى صياغته للنص الشعرى . وطبيعة هذا التركيب قد قام على الجملة الفعلية فى معظم السطور الشعرية ، الشىء الذى استتبع فى كثير من السطور وجود مفعول به، ومعطوفات عليه أو صفات له ، أى كثرة التوابع المنصوبة عامة فى النص ، أدى هذا إلى زيادة صوت الفتحة القصيرة عما عداها من أصوات أخرى ، إلى جانب اليسر والسهولة فى نطق صوت الفتحة.

يضاف إلى ذلك أن الفتحة الطويلة تعد فى مقدمة الحركات الصوتية الطويلة الأخرى ، فقد جاءت الحركة الطويلة فى الصدارة تلتها حركة الكسرة الطويلة ثم حركة الضمة الطويلة . وهذا يؤكد شيوع صوت الحركة الصوتية للفتحة عما عداها من أصوات أخرى ، سواء كانت هذه الحركة قصيرة أو طويلة ، وهذه الحركة الطويلة تؤدى نفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التعبير عن الحالات الشعورية عن طريق التطهير النفسى ودينامية الأداء الصوتى . ولعلنا لا نبالغ حين القول ؛ إن الفتحة القصيرة تؤدى - إلى حد كبير - نفس وظيفة المقطع القصير المفتوح ، ولكن إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها حينئذ تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المغلق من حيث التعبير عن حالات التقطع وعدم الاستمرار والكبت

شكل رقم (٢٦)
مستويات الحركات الصوتية فى (مسافر أبدا)



النفسى للمشاعر والأحاسيس ، والتوقف والسكونية وعدم الديناميية فى الأداء الصوتى . بينما تقوم الفتحة الطويلة فى النص بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح .

٣- وقد جاء صوت حركة الكسرة فى المرتبة الثانية ، ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة التراكيب اللغوية فى النص ، حيث كثرت أدوات الجر والمضاف إليه والتوابع المجرورة فى النص . وقد يؤدى صوت الكسرة القصيرة أوالطويلة إلى انسيابية فى الأداء الصوتى ، حتى يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر . ولا سيما أن صوت الكسرة الطويلة تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التطهير والتنفيس عن الذات ولكن الكسرة القصيرة إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها - مثل صوت التنوين بالكسر مثلاً - حينئذ تقوم بوظيفة الصوت المتوسط المغلق . كما فى كلمتى «لكلمة أو لضحكة» أى يتسم الأداء الصوتى بالتقطع وعدم الاستمرار وسكونيةً الأداء ، والكبت النفسى .

٤- أما صوت الضمة بشتى أنماطها فقد جاء فى المرتبة الثالثة ، ويرجع ذلك لطبيعة التراكيب اللغوية فى النص الشعرى ، حيث بدأت معظم أبنية الجملة بالصيغ الفعلية المرفوعة وجاء الفاعل فى معظم القصيدة مستتراً ، لذلك لم تبرز حركة صوت الضمة كما برزت الفتحة لوجود المفعول به الظاهر فى كل القصيدة ويرجع ذلك إلى استخدام الشاعر ضمير المتكلم فى السياق ، وهذا الضمير يعود على الشاعر نفسه ، لذلك لم تكن هناك ضرورة فنية للتصريح بالفاعل أو ذكره فى الجمل الشعرية . يضاف إلى ذلك ميل الذات للانزواء والاختفاء ، لأنها ذات مطاردة لا تستطيع البقاء نتيجة انقلاب المعايير السياسية والاجتماعية فى الواقع المعيش . لذلك لم يجد الشاعر ضرورة لمحاولة تأكيد ظهور الذات عن طريق الفاعل الظاهر .

أما صوت الضمة الطويلة فقد جاء ضئيلاً ، وهو على المستوى الدلالى

يقوم بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التطهير النفسى أوالتنفيس عن الذات .

على أن الملاحظ أن أصوات الحركات «الفتحة ، الكسرة ، الضمة» تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المفتوح إذا كانت الحركات طويلة، أى جاء بعدها صوت ساكن من جنسها . وتقوم بوظيفة المقطع المتوسط المغلق إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها.

وهذا يؤكد العلاقة الفعالة والحميمة بين الحركات و المقاطع الصوتية . فالنص الشعرى نسيج متلاحم ومتآلف ومتداخل الأبنية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية .

٥- إن الأصوات المرققة طغت إلى حد كبير على الأصوات المفخمة فى كل الحركات الصوتية، فلم تتكرر الأصوات المفخمة القصيرة إلا عشر مرات ، والأصوات المفخمة الطويلة لم ترد مطلقاً طوال القصيدة . على حين أن الأصوات المرققة تكررت (٢٥٥) مرة منها (١٩٥) صوتاً مرققاً قصيراً ، (٦٠) صوتاً مرققاً طويلاً . أى أن نسبة الأصوات المفخمة إلى المرققة حوالى (١ : ٢٥,٥) وهى نسبة توضح إلى أى مدى طغت الأصوات المرققة على المفخمة .

وقد يرجع هذا التفاوت الكبير بينهما إلى استخدام الشاعر التعبيرات الصوتية المرققة والبعيدة عن الفخر والحماس والبطولات الوهمية والشعارات اللفظية الجوفاء . أى أن التعبيرات والألفاظ التى استخدمها الشاعر تتوافق مع حالات الانكسار والضياع والرحيل التى تشعر بها الذات المطاردة ، ومن ثم تأتى الأصوات المرققة لتساير حالات العجز والأسى . ويتضح ذلك عند سماعنا للأصوات الشعرية فى النص التى يقول فيها الشاعر على سبيل التمثيل :

«ادفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها

لضحكة أطلقها
أو ابتسامة
أسافر الليلة فجأة
ولا أرجو السلامة»

فيتضح فى هذا النص خلوه من الأصوات الحركية المفخمة إلا من صوت الضاد فى كلمة «لضحكة» ، فى حين أن الأصوات الأخرى جاءت جميعها مرققة ماعدا صوت القاف فى كلمتى : «أقولها» ، «أطلقها» جاء متوسطاً بين التفخيم والترقيق . وهذه الأصوات المرققة الطاغية على بنى النص جاءت تعبيراً عن حالات الرحيل القهرى للذات ، نتيجة مواقفه الثابتة التى لا تتغير بتغير المعايير السياسية ، فالشاعر موقف وكلمة ، وفى سبيلهما يتحمل الشاعركل الصعاب ، حتى لوأدى به ذلك إلى الرحيل والسفر اللامتناهى . فالذات فى حالات الانكسار لا تلجأ إلى التفخيم والتعظيم ، بل تتسم تعبيراتها بالأسى ومن ثم تأتى الألفاظ الصوتية معبرة عن هذه الحالة ، والأصوات المرققة والمتوسطة هى أكثر الأصوات تعبيراً عن هذه الحالة . حتى أن اللفظ المفخم الذى ورد فى النص واقترن بكلمة «ضحكة» ، يأتى مناقضاً لحالات الانكسار ، وسرعان ما يتحول عنها الشاعر إلى استخدام لفظ «الابتسامة» ، بل إن الابتسامة أيضاً لا تستمر ولكنها تنزوى بفعل السفر والرحيل الذى لجأت إليه الذات هروباً من اهتراء معايير الواقع الحياتى المعيش.

وهكذا فى بقية النص نجد الأصوات الحركية المفخمة وهى الحركات الصوتية المقترنة بالصاد والضاد والطاء والظاء ، إما أن تكون ساكنة وحينئذ لا يكون لها دور فى الأصوات الحركية ، أو متحركة وحينئذ تكون ضئيلة لا تتناسب مع كم الأصوات المرققة الشائعة فى النص .

٦- إن طغيان الأصوات الحركية القصيرة على الطويلة بنسبة ٧٥ ٪ من

الأصوات الحركية الكلية فى النص . إنما يعبر عن الدور البارز الذى تسهم به الحركات القصيرة فى فهم معانى النص واستنباط أبعاده الدلالية . فهى التى تتحكم فى مسار السياق الصوتى والصرفى والتركيبى والدلالى فى النص . إذ إن تغيير صوت منها قد يؤدى إلى تحويل مسار المعنى .

٧- إن التماثل الصوتى بين هذه الحركات يسهم فى تشكيل الإيقاع ، فقد تكرر صوت الفتحة المرققة القصيرة (١٠٧) مرة ، والكسرة المرققة القصيرة (٤٦) مرة والفتحة المرققة الطويلة (٣٨) مرة ، والضمة المرققة القصيرة (٣٨) مرة ، والكسرة المرققة الطويلة (١٩) مرة ، والفتحة المفخمة القصيرة (٧) مرات ، والفتحة المتوسطة الطويلة خمس مرات ، والضمة المرققة الطويلة أربع مرات، والفتحة المتوسطة القصيرة ثلاث مرات ، والكسرة المفخمة القصيرة ثلاث مرات ، والكسرة المتوسطة القصيرة مرتين، والضمة المتوسطة الطويلة مرة واحدة ، والتماثل الصوتى لهذه الأصوات يحدث إيقاعاً صوتيّا فى النص الشعرى .

على حين أن أصوات الفتحة المفخمة الطويلة ، والكسرة المفخمة الطويلة ، والكسرة المتوسطة الطويلة ، والضمة القصيرة ، والضمة المفخمة الطويلة انعدم وجودها فى أصوات النص . ويرجع ذلك للأسباب التى ذكرناها والتى تدور حول عدم وجود ضرورة فنية وموضوعية للأصوات المفخمة والطويلة .

ونستطيع القول : إن التماثل الصوتى للفتحة بشتى أنماطها والتى تكررت (١٦٠) مرة ، وكذلك التماثل الصوتى للكسرة بشتى أنماطها والتى تكررت (٦٠) مرة ، والتماثل الصوتى للضمة بشتى أنماطها والتى تكررت (٤٤) مرة . كل ذلك يساعد فى تشكيل الإيقاع الصوتى فى النص على اعتبار أن التماثل الصوتى هو من أهم مقومات التشكيل الإيقاعى للنص ، وعلى ضوئه تتحدد الهندسة الصوتية . فإذا كان التماثل متساوياً بين الوحدات

الصوتية المتباينة فى البيت الشعرى الواحد حينئذ يسير الإيقاع فى خط مستقيم . وإذا كان التماثل غير متساوٍ بين الوحدات الصوتية المتباينة فى البيت الواحد حينئذ يسير الإيقاع فى خط متعرج أو غير مستقيم «مُنْحَنٍ» ولما كان التماثل الصوتى للحركات الصوتية - الفتحة ، الكسرة ، الضمة - غير متساوٍ فى عدد الحركات ، أو فى قصرها وطولها . لذلك سار الإيقاع فى خطٍ متعرج أو غير مستقيم «منحنٍ» كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٧).

ومن خلال الشكل البيانى لمسار الإيقاع الصوتى الهندسى للحركات الصوتية الأساسية يتضح لنا أن الإيقاع الموسيقى الهندسى للنص الشعرى لا يسير فى خط مستقيم لكنه يتموج ويتعرج وفق الكميات الصوتية لكل حركة من هذه الحركات . ولما كانت الحركة الصوتية للفتحة من أكثر الحركات شيوعاً فى النص لذلك جاءت طبقتها الصوتية فى أعلى الحركات الصوتية فى الشكل البيانى ، ثم تلتها الحركة الصوتية للكسرة فجاءت طبقتها الصوتية أسفل طبقة الفتحة ، وأخيراً جاءت الضمة فى أسفل الطبقات الصوتية للنص لأنها كانت أقل الحركات الصوتية بروزاً فى القصيدة الشعرية .

وهذا التتابع الطبقى الصوتى للحركات الصوتية ، والمرتب من أعلى إلى أسفل طوال النص إنما يعد مقوماً جوهريًا من مقومات تشكيل الهندسة الإيقاعية فى النص .

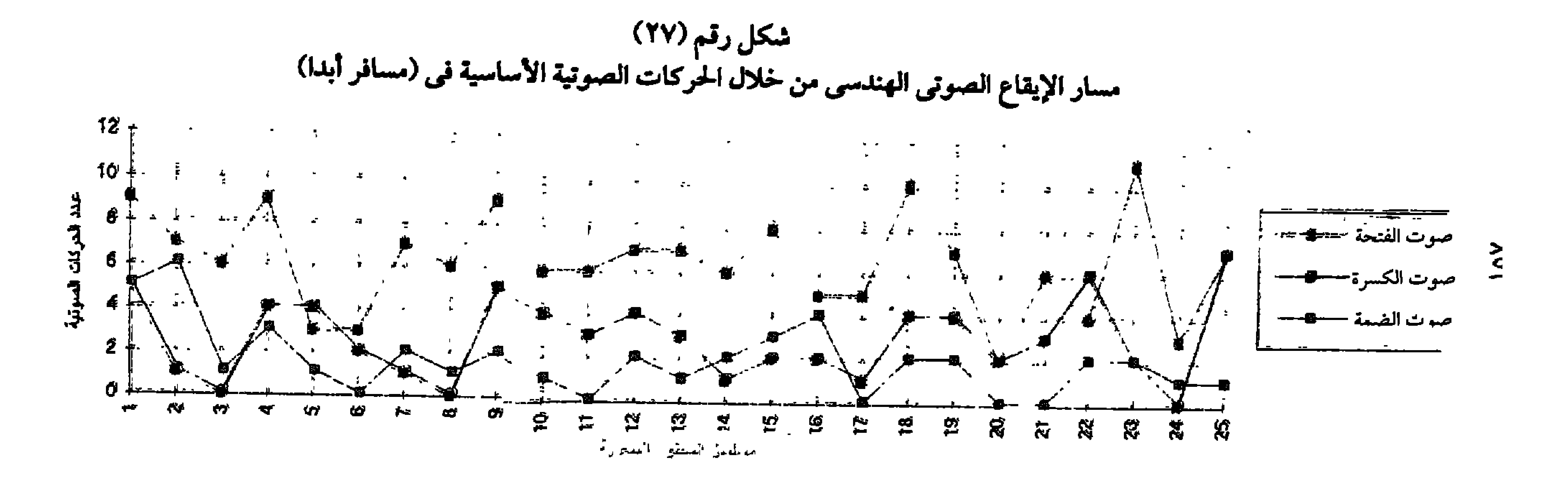
أما كون كل حركة صوتية منها تسير فى خط متعرج «منحن» فيرجع ذلك إلى عدم تساوى عدد الحركات الصوتية فى كل سطر من سطور النص الشعرى ، وهذا أمر بديهى لأن السطور الشعرية فى هذه القصيدة لاتسير وفق منظومة هندسية منتظمة على مستوى الشكل ، فالشكل هنا يسير وفق الدفقات الشعورية ولا يسير وفق عدد معين من التفعيلات فى كل سطر كما فى القصيدة الكلاسيكية .

ولذلك يتشكل الإيقاع من خلال أمرين ؛ الأول : التماثل الصوتى لكل حركة من هذه الحركات طوال النص بحيث تتكرر عشرات المرات فى النص بكميات متساوية فعلى سبيل المثال نجد حركة صوت الفتحة القصيرة يتكرر فى النص (١٢٧) مرة وكل حركة منها متماثلة مع الأخرى وهذا التماثل بين هذه الحركات يسهم فى تشكيل الإيقاع – على أساس أن النص كله وحدة صوتية متكاملة – ، والثانى : الترتيب المنظم إلى حد كبير بين طبقات الصوت الحركية فقد جاءت كما ذكرنا أصوات الفتحة والكسرة والضمة متتابعة على المستوى النصى وليس على مستوى الكلمة أوالسطر كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٧) .

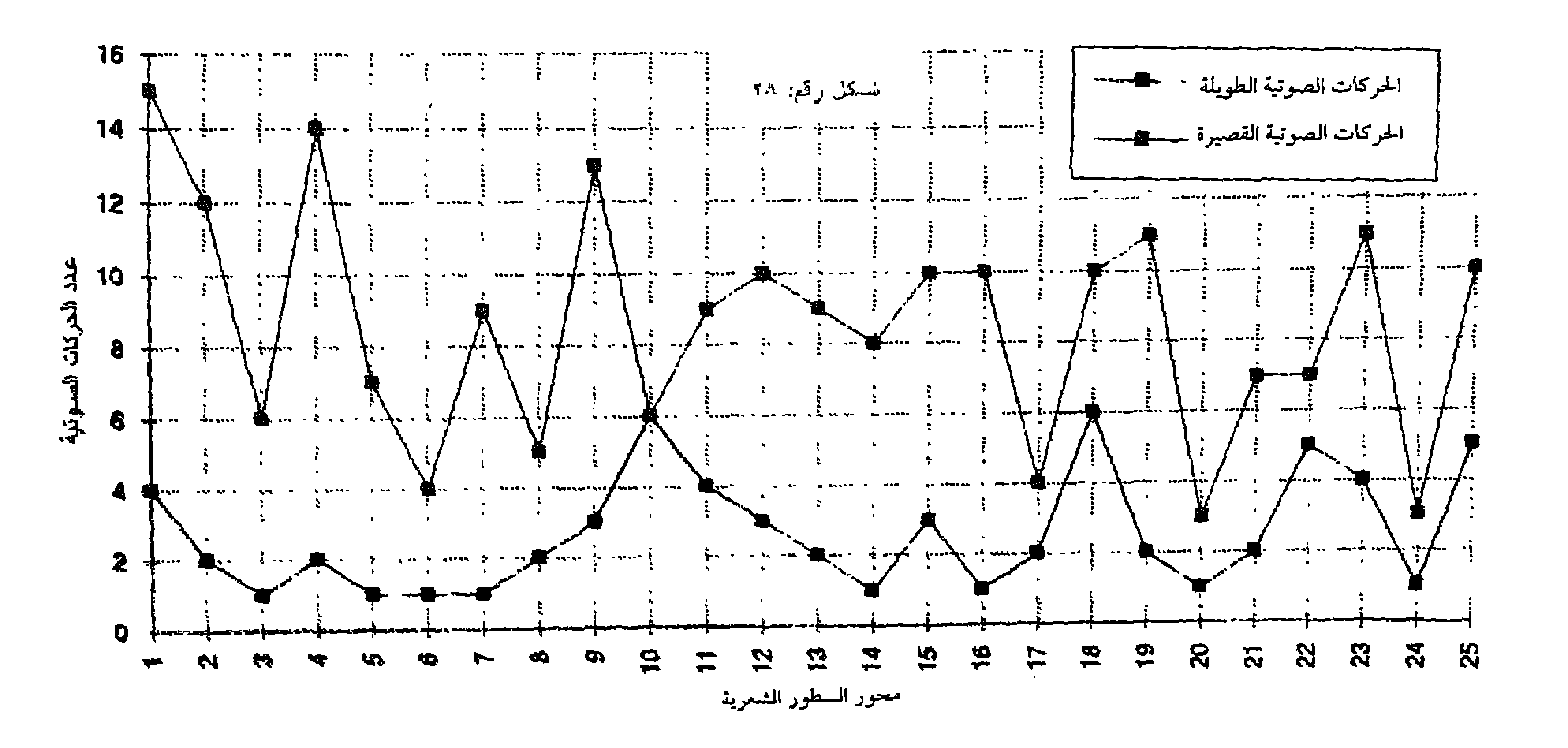
كما يتشكل الإيقاع الهندسى الصوتى للنص الشعرى أيضاً من خلال طول الحركة الصوتية وقصرها . فتأتى الحركات الصوتية القصيرة فى المقدمة تتبعها الحركات الطويلة ، والتماثل الصوتى بين كل نوع منها يسهم فى التشكيل الإيقاعى ، ويتضح مسار الإيقاع الصوتى الهندسى لطول الحركات الصوتية وقصرها فى الشكل البيانى رقم (٢٨) . ويتضح من هذا الشكل الهندسة الإيقاعية الصوتية فى قصيدة «مسافر أبداً» وذلك من خلال الترتيب التعاقبى بين الحركات الصوتية القصيرة التى جاءت فى المقدمة ثم أعقبها الحركات الصوتية الطويلة . ويتضح دورها الدلالى من خلال الوظيفة الدلالية للمقاطع القصيرة والطويلة كما سبق توضيحه .

شكل رقم (٢٧)

مسار الإيقاع الصوتى الهندسى من خلال الحركات الصوتية الأساسية فى (مسافر أبدا)



مسار الحركات الصوتية الطويلة والقصيرة في : مسافر أبدا



(٣)
الهندسة الصوتية الوصفية

الهندسة الوصفية الصوتية

يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، الصفات الصوتية المتماثلة التى تحدث إيقاعاً صوتيّـا ثابتاً أو متغيراً فى النص الأدبى . ومن هذه الصفات الصوتية الجهر Sonant والهمس Surd والنبر Stress ، والتنغيم Intonation والانفجار Occlusives أو Plosives أو Stops والرخاوة ، والتماثل الصوتى Similarityin sound لهذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض يحدث هندسة صوتية إيقاعية ونقف عند بعض هذه الأنماط الصوتية لتوضيح كيفية إسهامها فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

وبرغم إدراكنا أن بعض هذه الصفات الصوتية ولاسيما النبر والتنغيم تختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر ومن شخص لآخر فى بيئة واحدة، بل من نص لآخر عند شخص واحد . إلا أن ذلك لا ينفى تأثير هذه المعطيات الصوتية فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى . ويدور هذا المحور فى جانبين الأول : هندسة الجهر والهمس، والثانى: هندسة التنغيم الصوتى.

٣- ١ : الهندسة الصوتية للجهر والهمس :

لا تقف الهندسة الصوتية للنص عند تماثل المقاطع أو الحركات الصوتية لكنها تمتد أيضاً لتشمل التماثل الصوتى الوصفى للأصوات المجهورة والمهموسة، وتكاد الدراسات اللغوية تجمع على أن الأصوات المهموسة هى: (س- ك- ت- ف- ح- ث- هـ- ش- خ- ص- ط- ق)، والمجهورة هى: (ب- ج- د- ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن- ى- و) .

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد إلى أننا فى كل جداول الجهر والهمس اقتصرنا على الأصوات الصامتة المجهورة والمهموسة فقط واستثنينا منها صوت الهمزة لأنه صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس - على حد رأى معظم علماء اللغة -كما أن صوتى الواو والياء لا نعنى بهما إذا كانا صوتى علة ،

لكننا نعنى بهما إذاكانا أنصاف علل أو أنصاف حركات كما فى كلمتى (ولد ، بيت) . ويرجع ذلك إلى أن أصوات العلل هى امتداد صوتى للحركات الصوتية السابقة عليها ، وليست أصوات أصيلة فى بنية الكلمة ، وقد سبق العناية بها فى محورى المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ونقف عند نصوص البردونى والسياب وحجازى لتوضيح الهندسة الصوتية للجهر والهمس فى نصوص الشعر العمودى والحر .

ففى قصيدة عبد الله البردونى (وما يزال إلا أنا وبلادى) يتضح الجهر والهمس فيها من خلال الجدول رقم (١١) (وما يزال إلا أنا وبلادى)

جدول (١١)

جدول تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة فى (وما يزال إلا أنا وبلادى)

س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٤	١١	٩	٢٢	١٠
٢	١٤	١١	١٠	١٧	١٠
٣	١٢	١٤	١١	٢٣	٨
٤	١٦	١٠	١٢	٢٢	٨
٥	١٩	٨	١٣	٢١	٨
٦	٢١	٦	١٤	١٢	١٢
٧	١٦	٦	١٥	٢٥	١
٨	٢٠	٨	١٦	١٧	٨
			المجموع	٢٩١	١٣٩

س = سطر شعرى
ج = صوت مجهور
هـ = صوت مهموس

نسبة الأصوات المجهورة إلى الأصوات الكلية = ٦٧,٧ ٪ تقريباً
نسبة الأصوات المهموسة إلى الأصوات الكلية = ٣٢,٣ ٪ تقريباً
نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة = (٢ : ١) تقريباً

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى زيادة الأصوات الصامتة المجهورة

على المهموسة بنسبة (٢٩١ :١٣٩) أو (٢:١) تقريباً أى أن نسبة الأصوات المجهورة بلغت ٦٧,٧ ٪ من الأصوات الكلية ، بينما بلغت نسبة الأصوات المهموسة ٣٢,٣ ٪ ، وهى نسبة توضح مدى اعتماد النص على الأصوات المجهورة كما أنها توضح أيضاً تقارب هذه النسبة مع نسبة الأصوات المجهورة ، والمهموسة فى كثير من القصائد الشعرية العمودية والتفعيلية .

ولعل زيادة الأصوات المجهورة فى النص يتوافق مع الصوت العالى للذات تحاول أن تجهر بصوتها معبرة عن قيود الحصار والضياع ونهب ثروات البلاد ، ولذلك يكثر فى النص استخدامه لأدوات النداء ليعبر عن هذه الصرخات المدوية فى الآفاق دون جدوى، فيقول : «يا بلادى التى يقولون عنها»، «يا بلادى هذى الربا والسواقى»، ويقول أيضاً فى أحد أبياته الشعرية:

يا ندى ، يا حنان أم الدوالى ... ويرغمى يجيب من لا أنادى

وإذا نظرنا إلى هذا البيت - على سبيل المثال - نجد أنه أكثر الأبيات استخداماً للأصوات المجهورة فقد بلغت نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة فيه (٢٥ : ١) كما أنه يعد أكثر الأبيات الشعرية استخداماً لأدوات النداء ، مما يؤكد توافق هذه الأصوات مع الصيحات العالية للذات عندما تحاول التعبير عن ذاتها .

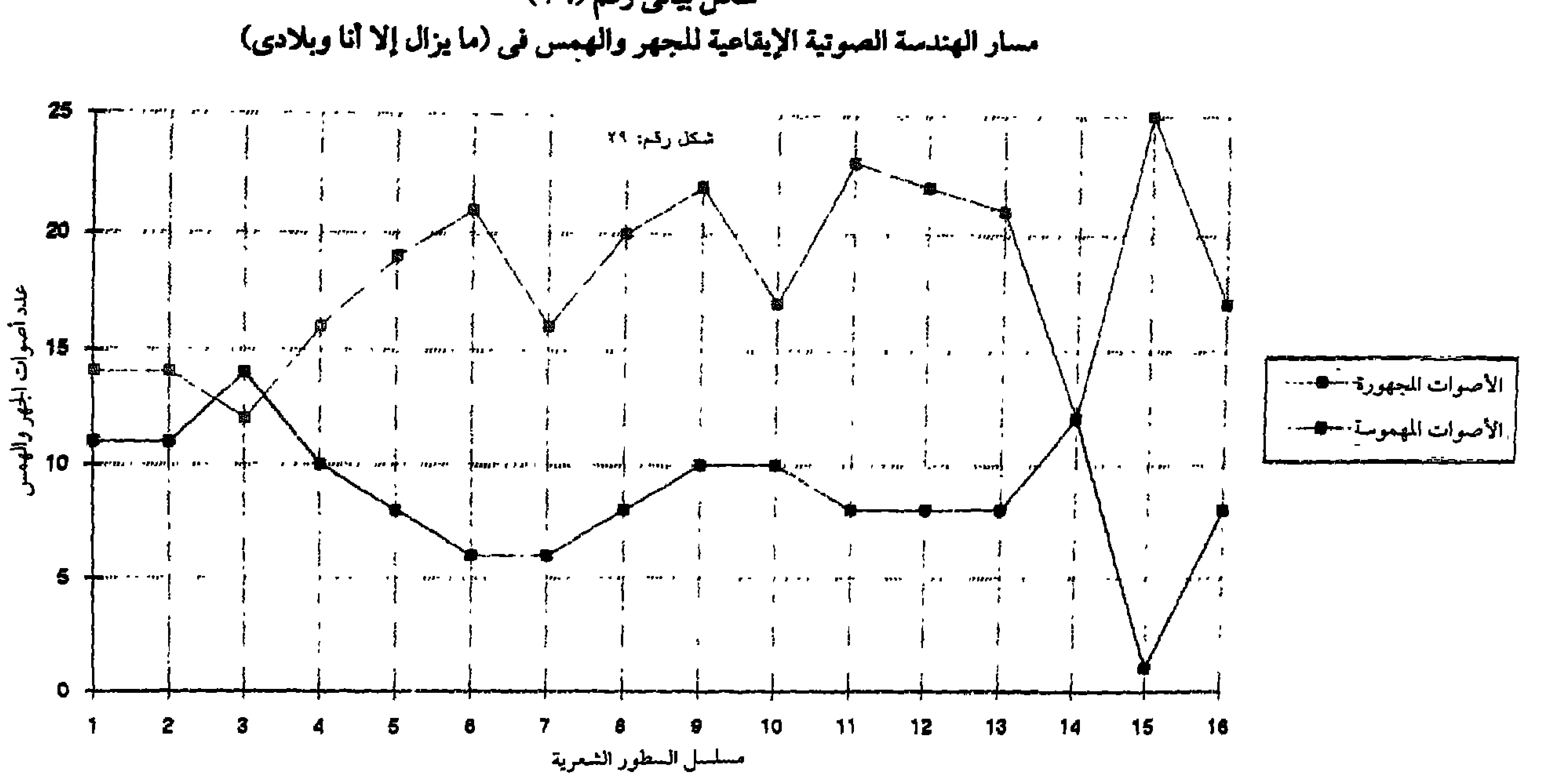
يضاف إلى ذلك أن التماثل التكرارى الصوتى للهمس والجهر يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى ، فقد تكررت الأصوات المجهورة (٢٩١) مرة والمهموسة (١٣٩) مرة .

غير أن غلبة أصوات الجهر على الهمس لا تجعل المسار الإيقاعى يسير فى خط منتظم لكنه يسير فى خط متعرج ، فى حين أن التتابع المنتظم لهما طوال القصيدة يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى ، حيث يأتى الصوت المجهور فى قمة المسار الصوتى يتبعه الصوت المهموس طوال النص الشعرى.

ويتماسان فى نقطتين فقط الأولى فى السطر الثالث ، والثانية فى السطر الخامس عشر . ويتضح هذا فى مسار الهندسة الصوتية للنص فى الشكل البيانى رقم (٢٩) .

شكل بيانى رقم (٢٩)

مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية للجهر والهمس فى (ما يزال إلا أنا وبلادى)



وتتضح الهندسة الوصفية الصوتية للجهر والهمس أيضاً فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» فى الجدول التالى :

جدول رقم (١٢)

جدول تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة فى (شناشيل ابنة الجلبى)

س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٦	٨	١٥	٢٢	١١	٢٩	٧	٢	٤٣	٦	٦
٢	١١	٦	١٦	١٥	١٣	٣٠	١٠	١	٤٤	١٣	٩
٣	١٧	٩	١٧	١٣	١١	٣١	٥	٣	٤٥	٩	٣
٤	١٨	١١	١٨	١١	١١	٣٢	٨	٢	٤٦	٤	٦
٥	١٨	٨	١٩	٢٢	٦	٣٣	٨	٢	٤٧	١١	١٠
٦	٢٩	٩	٢٠	١٦	٦	٣٤	١٤	١١	٤٨	١٦	١٠
٧	٢١	١١	٢١	١٧	٨	٣٥	٤	٥	٤٩	١٦	٩
٨	١٧	٥	٢٢	١٩	١٠	٣٦	١٧	٦	٥٠	٣	٥
٩	١٣	٩	٢٣	١٢	١٠	٣٧	١٦	١٥	٥١	١٣	٦
١٠	١٥	٨	٢٤	١٢	١٠	٣٨	١٧	٥	٥٢	١٢	١١
١١	١٧	١٢	٢٥	١٦	٦	٣٩	٢٠	١٦	٥٣	١٧	٦
١٢	٢٠	١٠	٢٦	١٦	٦	٤٠	٧	٣	٥٤	١١	٦
١٣	١٩	٩	٢٧	١٧	٥	٤١	٧	٦	٥٥	١٥	٢
١٤	١٤	٦	٢٨	١٧	١٢	٤٢	١٦	٧			
م	٢٤٥	١٢١	م	٢٢٥	١٢٥	م	١٥٦	٨٤	م	١٤٦	٨٩

س = سطر شعرى

ج = صوت مجهور

هـ = صوت مهموس

ج = ٧٧٢ ٦٤,٨٢ ٪

هـ = ٤١٩ ٣٥,١٨ ٪

نسبة ج إلى هـ : (٢ : ١) تقريباً

ومن خلال الأشكال الطيفية السابقة أرقام (٤، ٥، ٦، ٧)يتضح لنا أن الأصوات المهموسة مساحة بيضاء لا يوجد فيها خطوط طولية سوداء . لأن الخطوط السوداء تعبر عن اهتزاز الأحبال الصوتية أثناء النطق بها والمهموسة لا يوجد بها ذلك ، ولذلك يتضح فى هذه الأشكال الطيفية غلبة أصوات الجهر على الهمس .

ومن خلال الجدول رقم (١٢) أيضاً يتضح لنا مدى غلبة الأصوات الصامتة المجهورة على المهموسة بنسبة (٧٧٢ : ٤١٩) أو (١,٨ : ١) ، ويرجع ذلك فيما نظن إلى اعتماد الشاعر على أصوات تتوافق مع تمرد الذات على الواقع الحاضر وتطلعها لمرحلة الطفولة البكر والمكان الأليف ، وهذه الأصوات تتوافق معها حالة الجهر والإفصاح والصياح وحالة الهمس والانخفاض وتوصيل المدلول بصوت منخفض لكنه مسموع ، ونقف عند بعض الأبيات التى زادت فيها الأصوات المجهورة على المهموسة زيادة واضحة يقول الشاعر :

«وقد غنى – صباحاً قبل ... فيم أعد ؟ طفلاً كنت أبتسم
لليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا – جدنا الهدَّار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور»

ومن خلال جدول الجهر والهمس فى النص ندرك أن الأصوات المجهورة بلغت (١٠٣) صوت والمهموسة (٤٤) صوتاً ، وإذا نظرنا إلى الأفعال الدالة على الأصوات العالية أدركنا إلى أى مدى طغت الأصوات المجهورة ومثال ذلك كلمات «غنى» ، «الهدار» ، «يضحك» ، «يغنى فى ظلال الجوسق» ، «غيثك يا إله» ، إن معانى النص توحى بحالات الاستحضار التى تستحضرها الذات من مراحل الطفولة ، عندما كانت

تغنى فى كل حين ؛ فى لحظات الصباح ، وفى ظلال القصر الصغير ، أو الحصن المحاط بأعواد القصب، والفلاحون يصيحون ويناجون الذات الإلهية طلباً للمدد والغيث ، بينما الأطفال يغنون ويمرحون فى ساحات اللعب ، يهرولون خلف الأرانب والفراشات فى مرح طفولى جميل .

فالنص يعتمد على أصوات الغناء والصياح والمناجاة واللعب ، وكلها أصوات تتوافق معها حالات الجهر من حيث الصوت والفعل ، وفى بعض الأبيات تقترب الأصوات المهموسة من المجهورة اقتراباً نسبيًا ، وفيها نجد المعانى من الناحية الصوتية أقل علواً منها فى المجهورة فيقول :

«وتحت النخلة حيث تظل تمطر كلٌ ما سعفَه

تراقصت الفقائع وهى تُفجَرُ - إنه الرطب

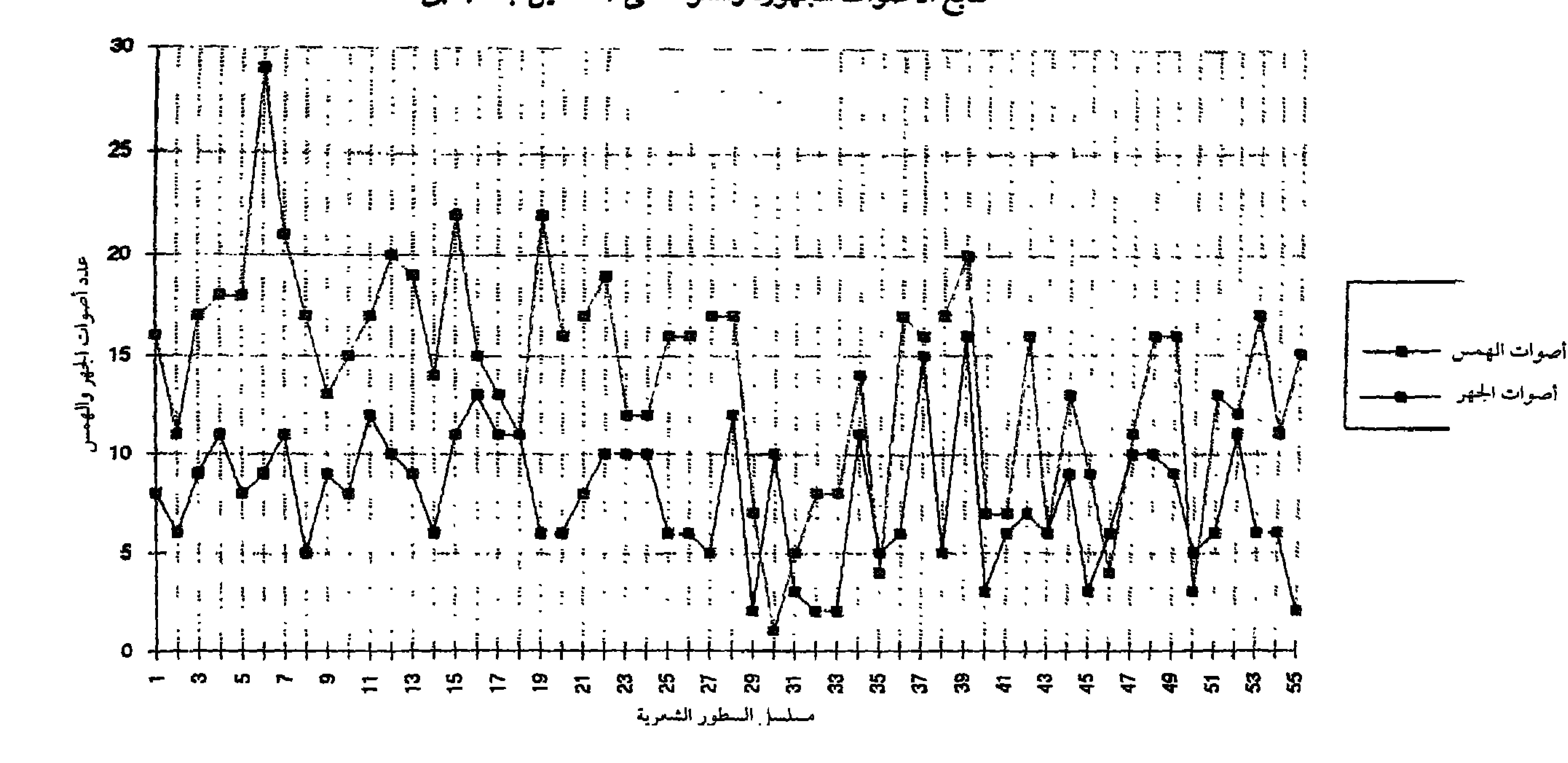
تساقط فى يد العذراء وهى تهز فى لهفة»

فالأصوات هنا تتمثل فى أصوات المطر المتساقط ويتساقط معه الرطب تحت النخيل ، فقد كانت الأصوات فى النص السابق أصواتاً إنسانية ، بينما فى هذا النص الأصوات طبيعية ، إنها أصوات الظواهر الكونية ، ونستطيع القول إن أصوات الجهر والهمس تتشكل فى النص وفقاً لطبيعة السياق اللغوى من ناحية ، والموضوع المعبرعنه من ناحية أخرى ، غير أن الجهر والهمس لا يقف عند هذا الحد لكنه - يمتد ليسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى . فقد تكررت أصوات الجهر (٧٧٢) مرة والهمس (٤١٩) مرة ، هذا التماثل التكرارى لطبيعة الصوت يسهم إلى حد كبيرفى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية .

ونستطيع من خلال الشكل البيانى رقم (٣٠) توضيح مسار الهندسة الإيقاعية الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» ، وذلك من خلال تتابع أصوات الجهر والهمس .

شكل رقم (٣٠)

تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة فى (شناشيل ابنة الجلبى)



وتتضح الهندسة الوصفية للجهر والهمس فى قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى من خلال الأشكال الطيفية السابقة أرقام (٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣) حيث الأصوات الخالية من الخطوط السوداء هى أصوات مهموسة والتى بها خطوط طولية سوداء هى أصوات مجهورة والتماثل بينها يسهم فى التشكيل الإيقاعى ، وتتضح هذه الصفات الوصفية للجهر والهمس فى القصيدة فى الجدول التالى :

جدول رقم (١٣)

جدول تتابع الجهر والهمس فى (مسافر أبداً)

س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٧	٦	١٠	٧	٧	١٩	١١	٦
٢	١٢	٦	١١	٥	٣	٢٠	٣	٢
٣	٣	٤	١٢	١٠	٥	٢١	٧	٢
٤	١١	٧	١٣	٦	٦	٢٢	٩	٥
٥	٤	٦	١٤	٧	٧	٢٣	١٥	٢
٦	٣	٢	١٥	١٢	٤.	٢٤	٤	١
٧	٦	٥	١٦	١١	٢	٢٥	١٣	٥
٨	٦	٢	١٧	٦	١			
٩	١٢	١٠	١٨	٩	١١			

س = سطر شعرى
ج = صوت مجهور
هـ = صوت مهموس

ج = ٢٠٩ صوتاً بنسبة ٦٤٪   هـ = ١١٧ صوتاً بنسبة ٣٦٪

ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا مدى شيوع الأصوات الصامتة المجهورة فى النص الشعرى وغلبتها على الأصوات المهموسة بنسبة (١,٨ : ١) وهى نسبة متطابقة مع نسبة قصيدة السياب ولعل هذا يرجع إلى الصوت العالى للذات التى تشعر بالحصار وتود الانطلاق وتحطيم القيود والحواجز دون أن توقفها العلامات والحدود والممرات ، لذلك يقول

الشاعر «أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة» ومن خلال الجدول ندرك أن الأصوات الصامتة المجهورة تكررت سبع عشرة مرة ، والمهموسة ست مرات وهذا فى السطور الشعرية أرقام (٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٥، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥) . حيث نجد زيادة الأصوات المجهورة على المهموسة ونجد أن الرؤية المطروحة من خلال هذه الأبيات تدور حول تمرد الذات على الواقع المهترئ ويعلن الشاعر فى صرامة ووضوح رفضه لهذا الواقع ورحيله لواقع آخر فيقول: «أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها» ، «ولا أرجو السلامة» ، «أعبر أرض المدن الشماء بادى الجهامة» ، «لكننى أأبى الإقامة» .

على حين أن الرؤية المطروحة من خلال الأبيات التى تقاربت فيها أصوات الجهر والهمس أو زادت فيها المهموسة على المجهورة نجد أنها تقترن بالانكسار وخفوت التحدى كما فى الأبيات أرقام (٩، ١٠، ١١) حيث يقول:

«أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات

بما تبقى فى فؤادى من ثبات

وفى خيالى من وسامة »

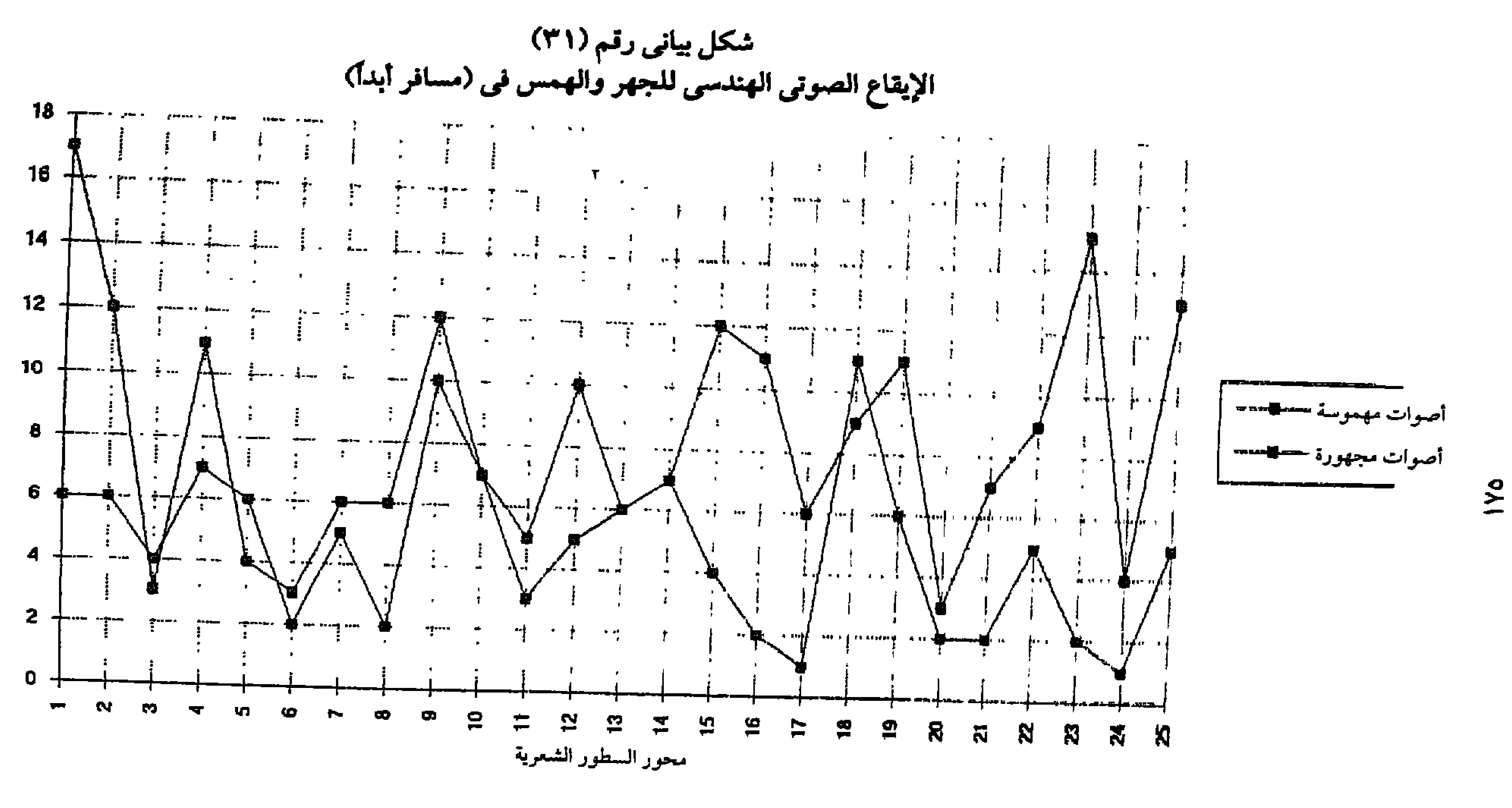
وقد يرجع هذا أيضاً إلى تباين المستوى الإيقاعى للنص ، حيث نجد الصوت الإيقاعى يكون عالياً حيناً ولاسيما فى أصوات الجهر ، ويكون خافتاً فى الحين الآخر ولاسيما فى الأصوات المهموسة .

غير أن الجهر والهمس لا تقف وظيفته عند هذا الحد لكنها تمتد لتسهم فى التشكيل الإيقاعى . فنجد أن تكرار أصوات صامتة مجهورة (٢٠٩) مرة، وأصوات صامتة مهموسة (١١٧) مرة يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص .

ولما كان التماثل بين الأصوات المجهورة والمهموسة غير متساو ، لذلك سار الصوت الإيقاعى فى خط غير مستقيم ، كما يتضح ذلك فى الشكل البيانى رقم (٣١) .

شكل بيانى رقم (٣١)

الإيقاع الصوتى الهندسى للجهر والهمس فى (مسافر أبداً)



كما يلاحظ فى هذا النص أن صوت الراء من أكثر الأصوات شيوعاً فى سطور القصيدة ولا سيما فى السطور الأولى منها . وهذا الصوت تكرارى حيث يتشكل من خلال تكرار ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً . وهذا بدوره يعبر عن سرعة الأداء الصوتى للنص عند النطق به . كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية للذات . فالشاعر يعبر عن الرحيل والسفر والانتقال من موضع لآخر فى حركة هروبية سريعة لأجل ذلك يستخدم الصيغ الفعلية الدالة على الحركية والسرعة مثل «أعبر» ، «أثير» ، «أكره» ، «أسافر» ، ويتكرر الفعل «أعبر» فى بداية معظم الفقرات الشعرية فى النص. وهذا الفعل بما يتضمنه من صوت الراء وفعل الحركة وتكراره إنما يعبر عن السرعة والدينامية والحركية الدائبة ، وسواء كانت حركية داخلية كالتفاعلات النفسية فى الوعى الداخلى للمبدع ، أو خارجية كتفاعلات الأنا الذاتية مع الأنا الجماعية . وتكرار هذا الصوت التكرارى بصورة متماثلة صوتيّا إنما يسهم فى التشكيل الإيقاعى الهندسى للصوت .

٣- ٢- هندسة التنغيم الصوتى :

يمثل التنغيم Intonetion مستوى آخر من مستويات الهندسة الوصفية الصوتية ، ذلك أن التماثل الصوتى التنغيمى يحدث إيقاعاً صوتيّا فى النص الشعرى ، ويعنى بالتنغيم حالات ارتفاع الصوت وانخفاضه فى النص بحيث يحدث هذا الارتفاع والانخفاض إيقاعاً معيناً فى النص الشعرى ، ويختلف هذا التنغيم من شخص لآخر وفق مستوى أدائه الصوتى للنص المنطوق ، وهو يعكس إما خاصية لهجية أو عادة نطقية للأفراد ، ولذلك يصعب تقعيده فى نمط معين لأن «كل المحاولات التى قدمت حتى الآن لدراسة التنغيم فى اللغة العربية قامت على اختيار مستوى معين من النطق ، وعلى اختيار نغمات الصوت بالنسبة لفرد معين داخل هذا المستوى ، ولكن التنوع بين الأفراد فى هذه الناحية يحول بين الباحث وبين تعميم النتائج

وأكثر ما يستخدم فى اللغات الدلالة على المعانى الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب» (٢٤).

وما يعنينا هنا هو التماثل الصوتى للتنغيم الذى يحدث إيقاعاً صوتيّاً هندسيّاً فى النص ، وأثر هذا الإيقاع على المعانى الدلالية للنص الشعرى .

ونقف عند بعض النماذج التنغيمية للصوت فى القصائد - المشار إليها - لعبد الله البردونى ، وبدر شاكر السياب ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وذلك من خلال تحليل قصائدهم تحليلاً صوتيّاً معمليّاً .

***

ففى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» لعبد الله البردونى نجد أن التنغيم يأتى متوافقاً مع التفعيلات العروضية يقول، على سبيل التمثيل، فى مطلع القصيدة:

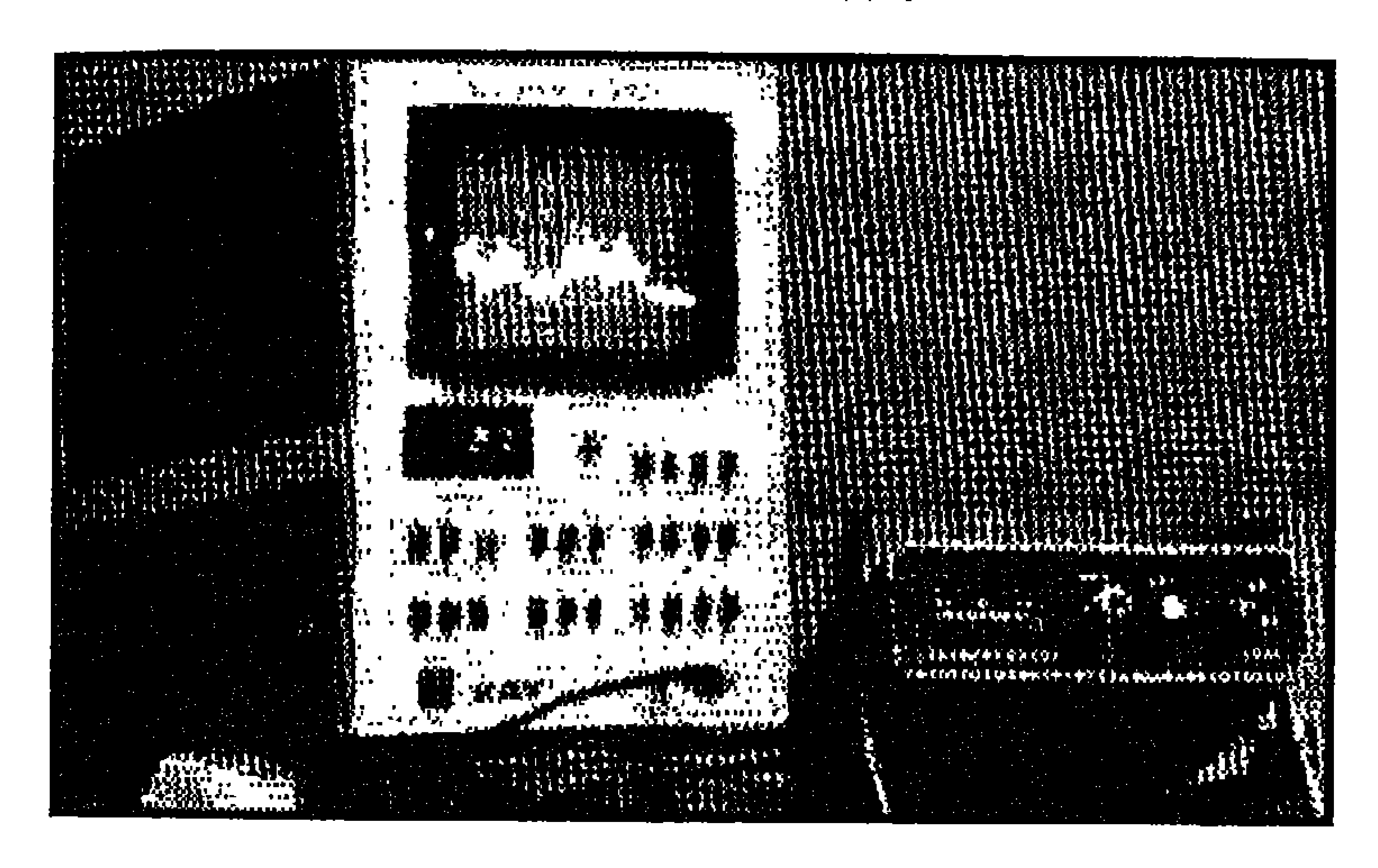
تسلياتى كموجعاتى وزادى ... مثل جوعى وهجعتى كسهادى

ومن خلال استخدامنا لجهاز التنغيم الصوتى وهو جهاز - Visis Pitch Model 6087 DS الموضح فى الشكل رقم (٣٢) ، يتضح لنا التنغيم الصوتى المتماثل ، وذلك من خلال الشكلين الطيفيين رقمى (٣٣) ، (٣٤).

شكل (٣٢)

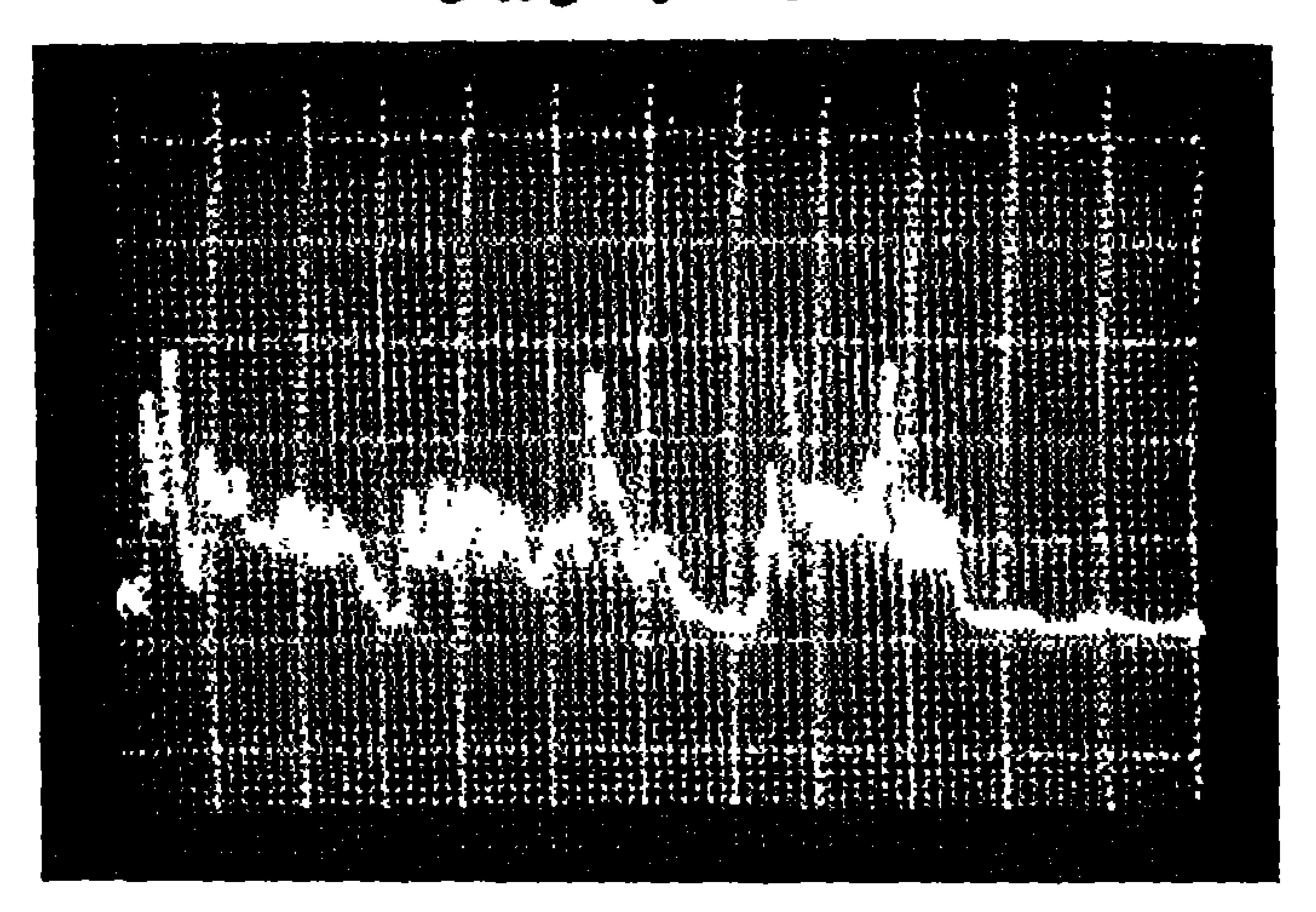
(جهاز التنغيم الصوتى)

Visis Pitch Model 6087 DS



فالشكل الأول رقم (٣٣) يتماثل مع الشكل الثانى رقم (٣٤) على مستوى الموجات الصوتية . ومن خلال النظر للشكل الطيفى رقم (٣٣) نجد الموجة الصوتية تبدأ عند قوله (ت - َس) لتشكل موجة صوتية تبدأ بصوت التاء في أولها وتنتهى بصوت الكسرة الطويلة ، وكأن كلمة تسلياتى أو «فاعلاتن» شكلت موجة صوتية مستقلة ، ثم تبعها موجة صوتية أخرى مثلتها كلمة «كموجعا» أو «متفعلن» فبدأت الموجة بصوت الكاف وهبطت عند صوت الفتحة الطويلة ، وانتهى الشطر الأول بالموجة الثالثة التى مثلتها كلمة «تى وزادى» أو «فاعلاتن» حيث بدأت الموجة بصوت التاء ثم أخذت فى التصاعد حتى انخفضت عند صوت الكسرة الطويلة، كما هو موضح فى الشكل (٣٣).

شكل رقم (٣٣)
(تسليات كموجعاتى وزادى)



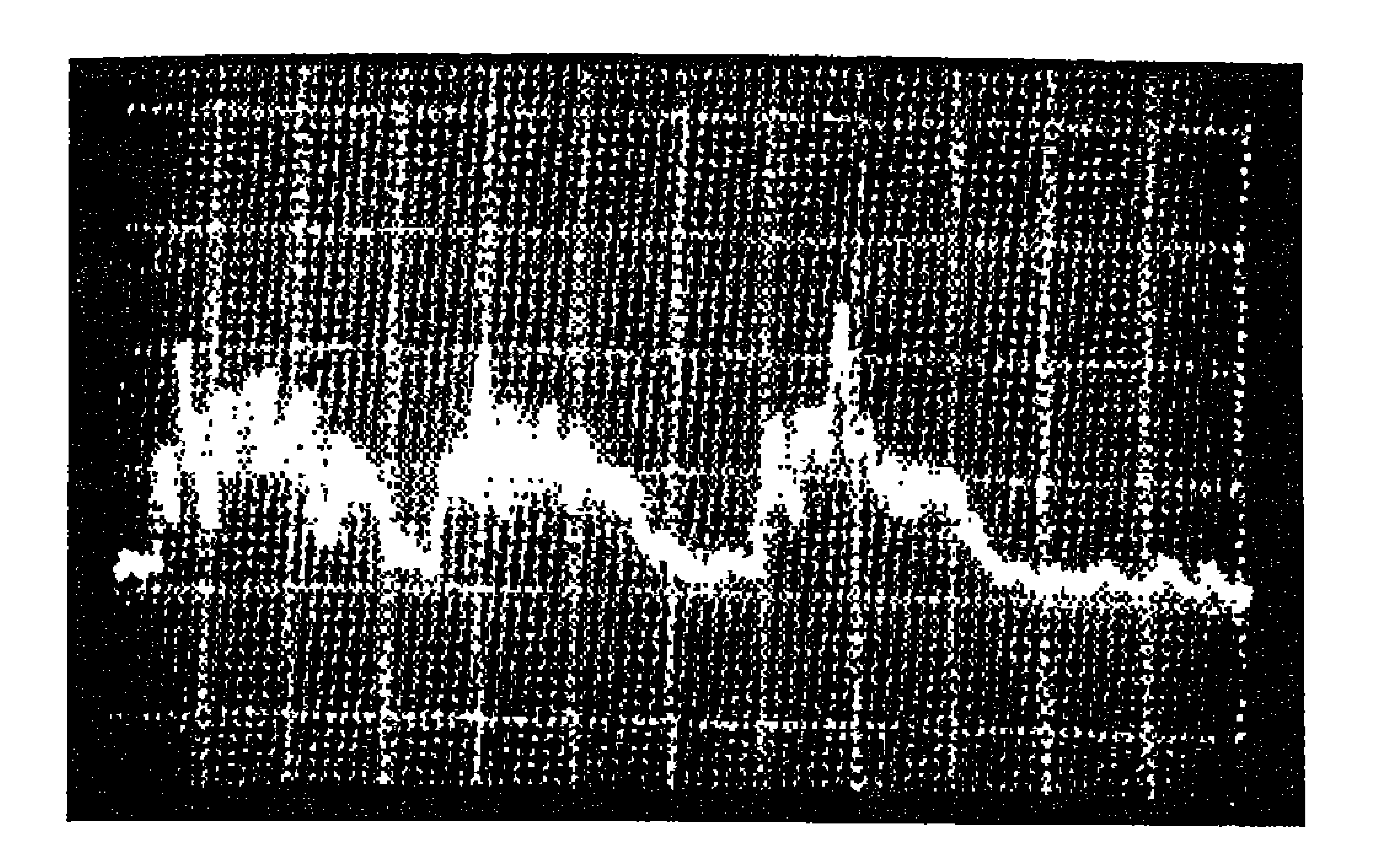
وفى الشكل الطيفى رقم (٣٤) يتضح التنغيم الصوتى للشطر الثانى (مثل جوعى وهجعتى كسهادى) فى الموجات الصوتية المتتابعة تتابعاً منتظماً، فتمثل الموجة الأولى قوله (مثل جوعى) أو (فاعلاتن) والموجة الثانية قوله (وهجعتى) أو (متفعلن) والثالثة قوله (كسهادى) أو (فعلاتن)

ومن خلال النظر إلى شكل هذه الموجات المتـتابعة نجدها تتماثل مـع بعضها البعض فى صعود الموجة وهبوطها ، والصعود والهبوط هما اللذان يشكلان التنغيم الصوتى فى النص الشعرى .

وبمقـارنة الشكلين (٣٣ ، ٣٤) نجد التـماثل بينهـما من خـلال الشكلين الطيفيين للموجات الصوتية ومن خلال تماثل هبوطهما وصعودهما . وكأن قراءة النص كـانت تسيـر على وتيرة واحـدة وفقـاً للتفـعيلات المنتظـمة فى القصيدة الكلاسيكية .

شكل (٣٤)

(مثل جوعى وهجعتى كسهادى)



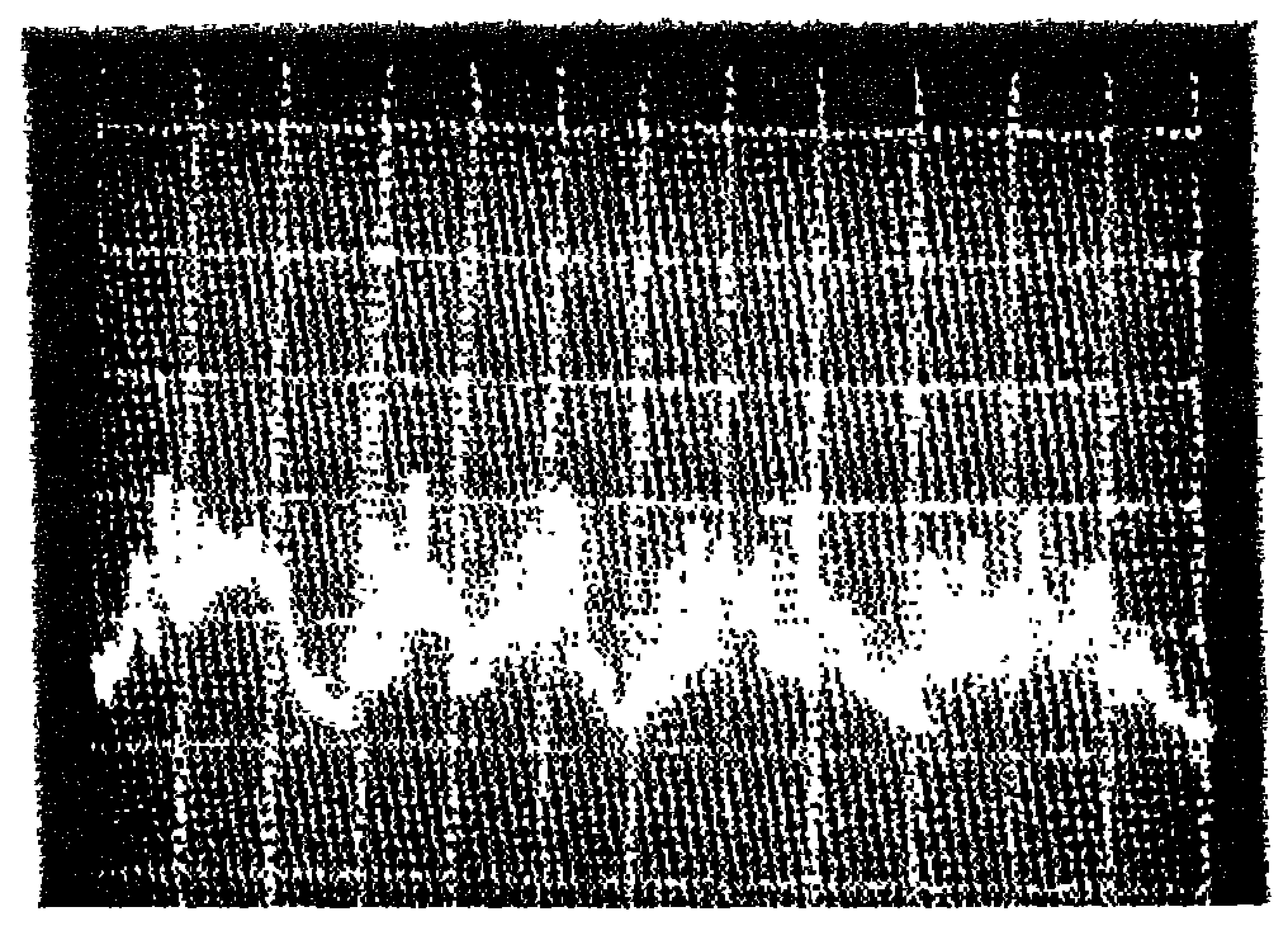
وفى قصـيدة «شناشيل ابنة الجلـبى» لبدر شاكـر السياب يتـضح التنغيم الصـوتى أيضاً مـن خلال الشكلين الـطيفـيين رقـمى (٣٥ ،٣٦) وقد جـاء التنغـيم فى هذين الشكلين انعكاساً للتـنغيم الصوتـى فى مطلع القصـيدة ، يقول الشاعر - على سبيل التمثيل :

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم»

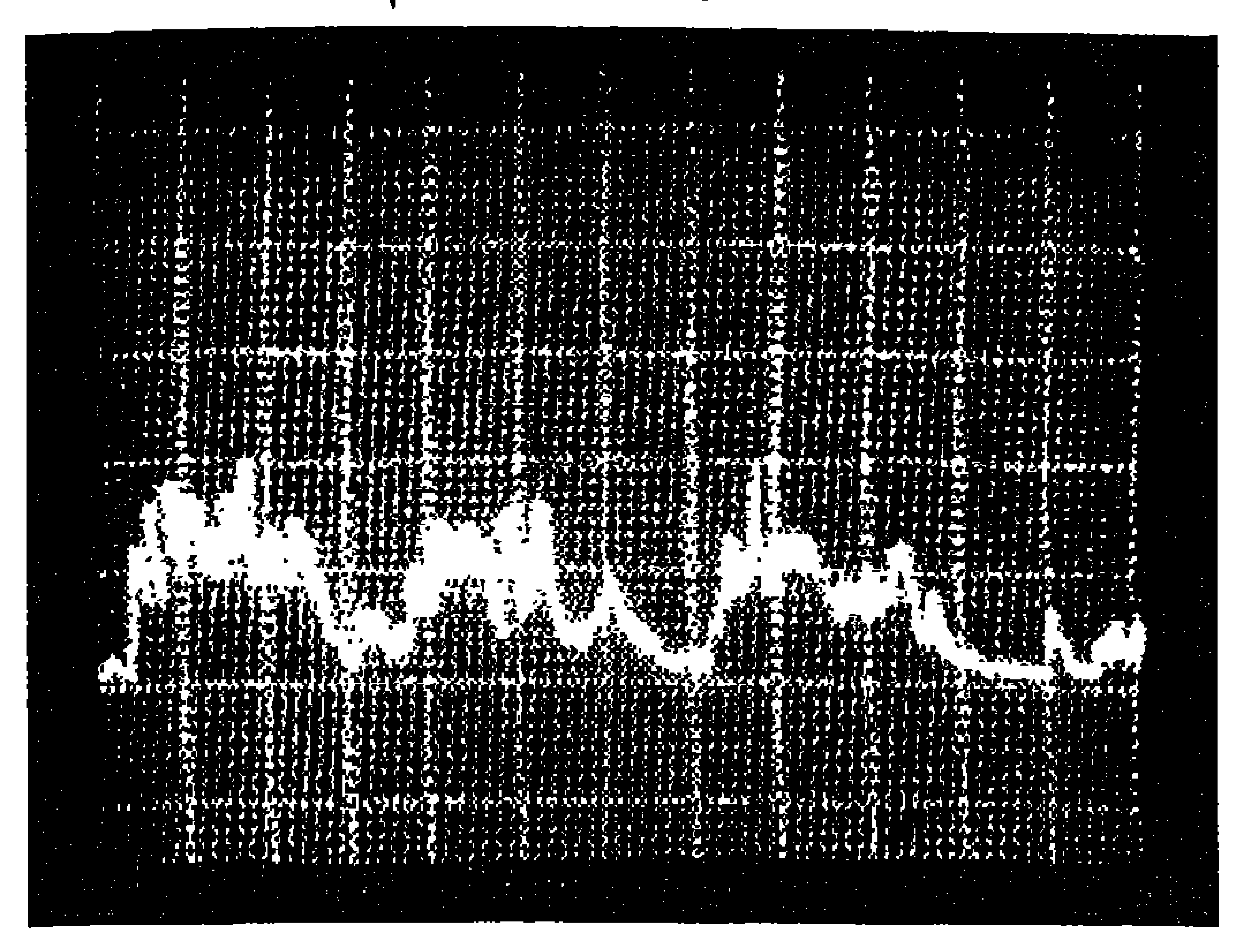
ففى الشكل رقم (٣٥) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت الموجة الأولى قوله «وأذكر من»أو مفاعلتن والثانية قوله «شتاء القر»أو «مفاعلين» والثالثة قوله «يتنضا» أو مفاعلين والثالثة قوله «ح فيه نو» مفاعلين . ويتضح لنا فى هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التفعيلية فى النص الشعرى من حيث تماثل أصوات صعودها وهبوطها وقممها الصوتية . مما يدل على أن قراءة النص كانت قراءة تنغيمية متوافقة مع التفعيلات العروضية المتتابعة فى النص ويتضح هذا التماثل فى الموجات الصوتية من خلال الشكل رقم (٣٥) .

شكل رقم (٣٥)
(وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو)



وفى الشكل رقم (٣٦) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «ر من خلل السحاب كأنه النغم» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة أيضاً فمثلت الموجة الأولى قوله «ر من خلل» أو«مفاعلتن ، والثانية قوله «سحاب كأن» أو «مفاعلتن» ، والثالثة «نهن نغم» أو «مفاعلتن» . ويتضحَ التماثل التنغيمى بين هذه الموجات فى شكل (٣٦) .

شكل رقم (٣٦)
(رمن خلل السحاب كأنه النغم)



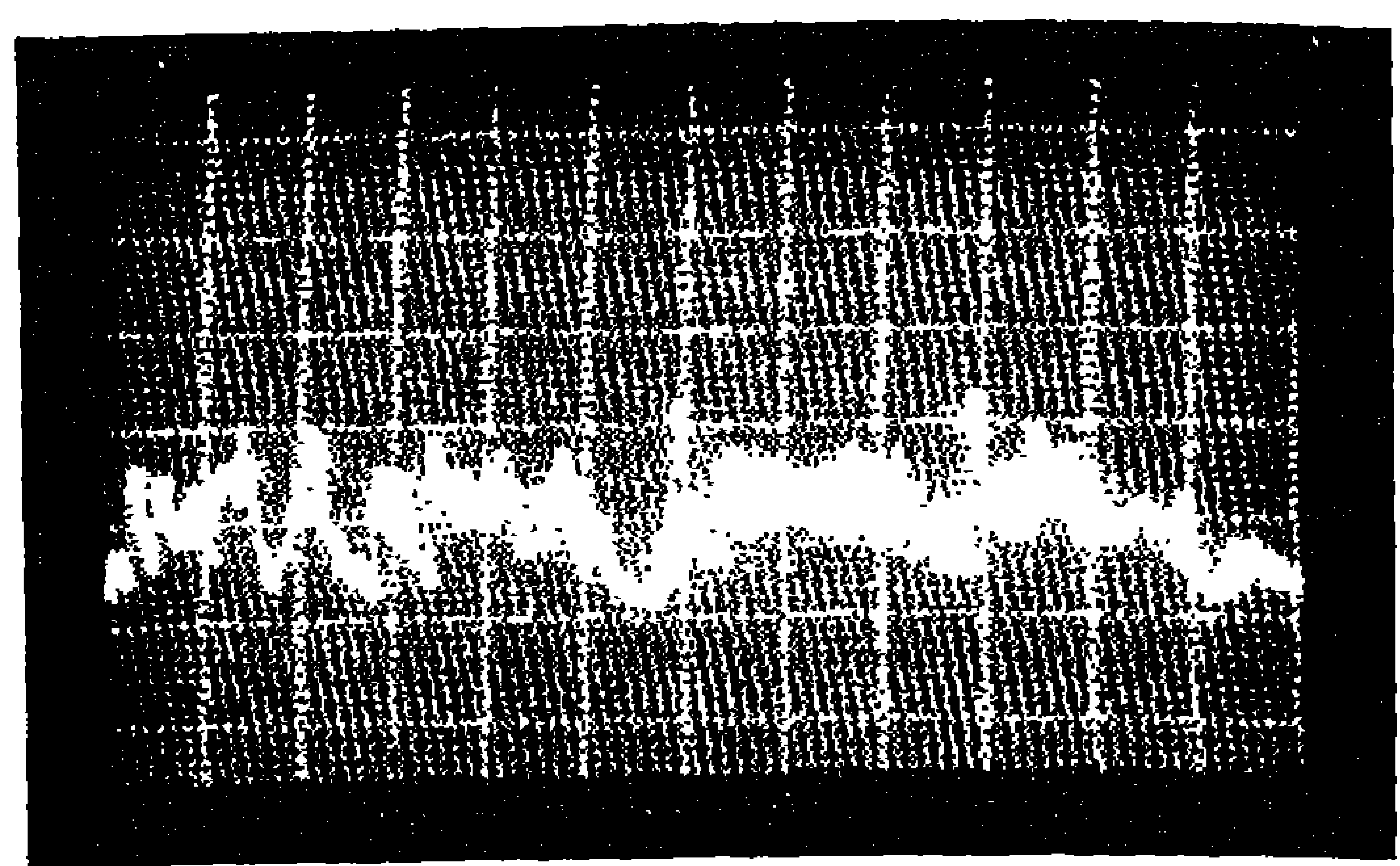
ويتضح التنغيم الصوتى أيضاً فى قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى فى الشكلين رقمى (٣٧ ، ٣٨) ، حيث يقول - على سبيل التمثيل - فى مطلع القصيدة :

«أعبر أرض الشارع المزحوم ، لا توقفنى العلامة
أثير حثيما ذهبت الحب والبغض»

ففى الشكل رقم (٣٧) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى ال» وذلك من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت الموجة الأولى قوله «أعبر أر» أو مفتعلن ، والثانية قوله «ض شارع ل» أو مستفعلن ، والثالثة قوله «مزحوم لا» أو مستفعلن ، والرابعة قوله «توقفنل» أو مفتعلن . ويتضح لنا من خلال هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التى تحدث تنغيماً متماثلاً يسهم فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى كما هو موضح فى الشكل رقم (٣٧) .

شكل رقم (٣٧)

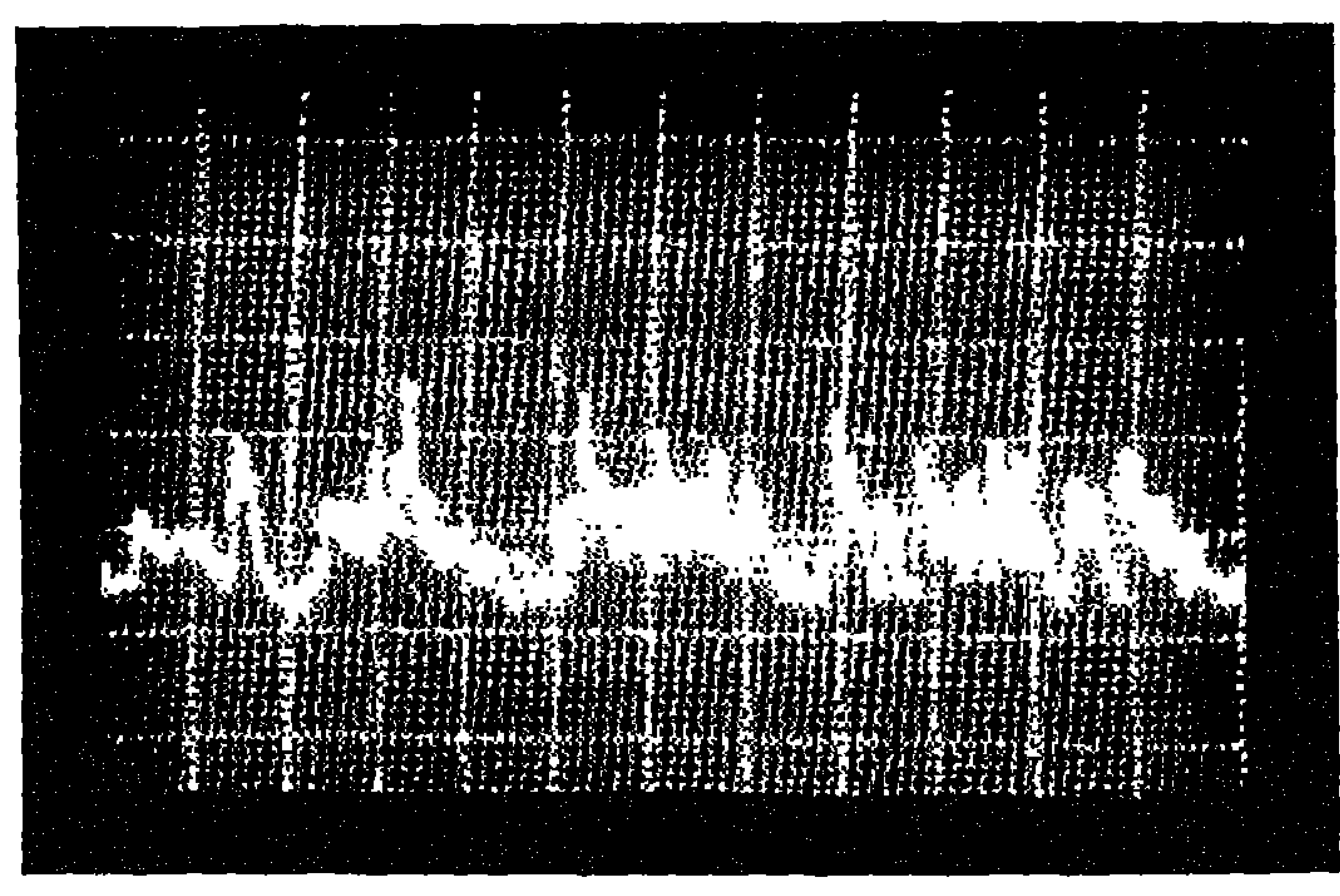
(اصبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى ال)



وفى الشكل رقم (٣٨) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «علامة ، أثير حيثما ذهبت الحب والبغض» وذلك من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة ، فمثلت الموجة الأولى قوله «علامة» أو متفعل ، والثانية قوله «أثيرحى» أو متفعلن ، والثالثة «ثما ذهب» أو متفعلن ، والرابعة «تل حب ول» أو مستفعلن والخامسة قوله «بغض» كما هو موضح فى شكل (٣٨) .

شكل رقم (٣٨)

(علامة ، أثير حيثما ذهبت الحب والبغض)



ومن الواضح أن تماثل هذه الموجـات الصوتية جـاء نتيجة تمـاثل التنغيم الصـوتى فى النص . وإذا كـان النص الكلاسيكى تتسـاوى فـيه الموجـات الصوتية التنغيمية فى كل شطـر من الشطور كما فى قصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادى» فإن الموجات الصوتية ، التنغيمية لا تتساوى فيها الموجات الصوتية بل يتوافق عدد هذه الموجات مع السطر الشعـرى من ناحية ، ومع الدفقات الشعورية من ناحية ثانية ●

(٤)
هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالى للنص

هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالى للنص

كثيرة هى الدراسات التى عنيت بدراسة الإيقاع وأكثر منها تلك التى عنيت بدراسة الدلالة ، ولكن القليل منها - فيما نظن - هو الذى عنى بالعلاقة بينهما .

ونظن أن العلاقة بين الصوت الإيقاعى وتشكيل الأبعاد الدلالية للنص جدّ وثيقة ، ذلك أن النص يتشكل وفقاً للحالات الشعورية والرؤية الفكرية للشاعر وتأتى الأصوات تعبيراً عن هذه الحالات الشعورية . ومن ثم يحدث توافق بين الدلالة المُشكَّلة فى النص والصوت المعبر عن معانى النص . أو بمعنى آخر إذا كانت الدلالة تتوافق مع الحالات الشعورية ، والصوت يتوافق مع الحالات الشعورية ، فإن الدلالة الشعرية تتوافق مع الصوت الإيقاعى سواء كان بطيئاً أو سريعاً .

ونستطيع الزعم بأن الصورة الشعرية المشكلة فى النص التى تعتمد على التذكر والاستحضار والتأمل والاسترجاع البعيد والقريب - سواء فى قصيدة الشعر العمودى أو الحر - تتوافق إلى حد كبير مع الصوت الإيقاعى البطىء والذى يعبر عنه من خلال استخدام الشاعر للمقاطع المتوسطة المفتوحة ص ح ح (cvv) أو الطويلة ص ح ح ص (cvvc) أو استخدام الحركات الصوتية الطويلة (ح ص ط) ، ولا سيما أصوات المد واللين .

وقد لاحظنا أن المقاطع الطويلة أو المتوسطة المفتوحة إذا تضاءلت فى السطر الشعرى أو الصورة أو النص بحيث لم تشكل إلا نسبة أقل من خُمس (١/ ٥) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً ، حينئذ نجد سرعة الصوت الإيقاعى تزداد . وتقل هذه السرعة كلما ازدادت هذه النسبة ، حتى يتحول السطر أو الصورة أو النص إلى حركة إيقاعية بطيئة ، مع الوضع فى الاعتبار أن نسبة (الخُمس) تقريبية وإذا قلّت عن ذلك يتضاءل تأثيرها فى

حركة الصوت الإيقاعى ، وأن هذه النسبة قلت أو كثرت تتناسب عكسيّاً مع حركة الصوت الإيقاعى فى النص . أى إذا زادت هذه النسبة قلت سرعة الصوت الإيقاعى والعكس صحيح .

ومن ثم يمكن أن نستخلص معادلة تقريبية لسرعة الصوت الإيقاعى فى النص وهى :

إذا كان

$$\text{تقريباً}\ \frac{1}{5} < \text{قيمة} = \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبيّاً .

إذا كان

$$\text{تقريباً}\ \frac{1}{5} > \text{قيمة} = \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون سريعة نسبياً .

وعليه فإن

$$\text{قيمة معينة} = \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}}$$

وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسيّاً مع حركة الصوت الإيقاعى .

وتزداد سرعة الصوت الإيقاعى أو تقل وفقاً لقلة هذه النسبة أو زيادتها ويمكن تطبيق هذه النسبة على السطر الشعرى الواحد أو الصورة الشعرية الواحدة ، أو النص الشعرى كله . وفى كل الحالات تتناسب حركة الصوت الإيقاعى مع المعانى الدلالية للنص ، سواء فى القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر ونقف أولاً عند القصيدة العمودية كنموذج للنص الثابت ، وثانياً عند قصيدة الشعر الحر كنموذج للنص المتغير .

٤ - ١ - السرعة الإيقاعية للنص الثابت :

تتضح العلاقة بين الصوت الإيقاعى والتشكيل الدلالى فى قصيدة «وما يـزال إلا أنا وبلادى» لعبـد الله البردونى . من خلال اعـتماد القصـيدة إلى حـد كبـير على المقـاطع المتوسطة المفـتوحـة (ص ح ح) أو (cvv) من أول القـصيـدة إلى آخرها . ولما كـان البيـت فى هذا النص هو وحدة القـصيـدة لذلك نجد أن عدد مرات تكرار هذا المقطع المتـوسط المفتوح فى كل الأبيات الشعـرية متقارب إلى حـد كبيـر فضلاً عن أنه جـاء متقارباً أيضـاً مع عدد المقـاطع القصـيرة والمتـوسطة المغلقة فـقـد كانت النسـبة بينهـما فى مـعظم الأبيات (١ : ١) تقريباً ، وهذه النسبة قليلة الحـدوث فى قصيدة الشعر الحر لعدم تسـاوى عدد مقاطـعها فى كل سطر شعـرى كما فى النص الشـعرى الكلاسيكى لذلك إذا كـانت حركة الإيقاع مـتغيرة فى قـصيدة الشعـر الحر فإنها تكاد تكون ثابتة على وتيرة واحدة فى قصيدة الشعر العمودى .

وبتطبـيق المعادلة السـابقة على أبيـات القصيـدة من رقم (١) إلى (٧) ، وذلك من خلال جدول تتابع المقاطع الصـوتية رقم (٢) فى القصيدة ، يمكن القول :

$$\frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \frac{\text{٧٠ + صفر}}{\text{٦٢ + ٣٦}} = \frac{\text{٧٠}}{\text{٩٨}} = \text{٠,٧١ تقريبا}$$

وهذه النسـبة تقتـرب من الواحد الصـحيح ، مما يؤكـد أن نسبـة المقاطع المتوسطة المفـتوحة شكلت نسـبة عاليـة فى عدد المقاطع الـكلية فى النص . وارتفاع هذه النسبة يؤدى إلى أن حركة الصوت الإيقاعى فى الأبيات المشار إليهـا تكون بطيئة إلى حد كـبير ، لأن طول المسـافة المستغـرقة فى نطق هذه المقـاطع يؤدى إلى التطـويل الصـوتـى . وهذا التطويل يـجـعل الصـوت الإيقاعى بطيئاً فى النص الشعرى، يقول الشاعر فى الأبيات من (١ - ٧)

١- تسلياتي كموجعاتي وزادي ∴ مثل جوعي وهجعتي كسهادي
٢- وكؤوسي مريرة مثل صحوي ∴ واجتماعي بإخوتي كانفرادي
٣- والصداقات كالعداوات تؤذي ∴ فسواء من تصطفي أوتعادي
٤- إن داري كغربتي في المنافي ∴ واحتراقي كذكريات رمادي
٥- يا بلادي التي يقولون عنها ∴ منك ناري ولي دخان اتقادي
٦- ذاك حظي لأن أمي «سعود» ∴ وأبي مرشد وخالي «قمادي»
٧- أو لأني أعطيت أولاد جاري ∴ ورفاقي دفاتري ومدادي

إن حركة الصوت الإيقاعي البطيئة في هذه الأبيات - والتي تأكدت لنا من خلال شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة - تتوافق مع المعاني الدلالية المطروحة في الصور الشعرية الجزئية في هذه الأبيات. حيث تدور معاني الصور هنا حول اجترار الذات للمآسي التي لحقت بها وبوطنها، وقد وصلت الذات في هذه الأبيات إلى حد العدمية، الأمر الذي جعل المتناقضات تتساوي، فكل الأمور المؤنسة تتساوي مع الآلام الموجعة، ويتساوى الزاد مع الجوع، والهجيع مع السهاد ، والكؤوس المفعمة بالمرارة مع لحظات الصحو والنشوى . والاجتماع بالأخوة كالانعزال عنهم. والصداقات كالعداوات في الأذى حيث يتساويان في الخير والشر. والبقاء في الدار كالاغتراب عنه، وحرقة الذات كذكريات الرماد لا جدوى منها. ثم يناجي الشاعر بلاده الضائعة في فك القوى السلطوية الطاغية فمنها النار ولكن لا يتبقى له غير رمادها ، ويندب الشاعر حظه العاثر لأنه ولد لأم تدعى «سعود»، وسعود اسم نسائي في الريف اليمني كما أن خاله «قمادي» وقمادي هنا تشير إلى اسم عائلة يمنية توارثت الفقر من القرن السادس عشر، ولذلك يقال «أفقر من قمادي» وآل قمادي يتفكهون بالفقر. ولذلك يذكر الشاعر في سخرية مريرة بأن حظه سيئ لنشأته في هذا الواقع المدجج بالفقر، ولكونه منح ثقته في أبناء جاره ورفاقه وأعطاهم أوراقه وكلماته وقلمه .

والشاعـر فى هذا النص يعتـمد على التـداعى النفسى من ناحـية وعلى استحضار الماضى من ناحية ثانية . «فقد كان الجيش الإنجليزى يحتل تهامة ، وكان جـيش الحكومة الوطنيـة بقيـادة الإمام يحـيى يحتل الضـالع وعدن ، وكانوا يريدون أن يفاوضوا الإمام يحيى على أن ينسحب من عدن والضالع وهم ينسـحبون مـن الحديدة فقـال لهم إن بحر عـدن أسهل لنا ولـو كانت طريقه طويلـة ، وراوغهم مرواغـة عجيـبة فجـاء وفد بقـيادة شخص اسـمه «جيكب» وأرادوا مـقابلة الإمام فأبرقـوا له من «ميناء الحديدة» فمـا سمح ، وأبرقوا له مرة ثانـية فرفض ، ووصلوا إلى الأرض الجبلية فـى محل يسمى «باجل» تسكنه وترعـاه وتحمـيه قبـيلة اسمـها «الحوقـرة» وزعيـمهـا الشيخ هادى، وفـاوضوه على أن يسـمح لهم بالمرور مقـابل عطاء مادى فـرفض ، ودلهم على الاتـصـال بابن الشـيخ هادى الذى يحل مـحل أبـيـه فى الليل واتصلوا به وسلموه خـمسمائة روبيـة ومروا إلى صنعاء ، وانتشـر الخبر فى اليوم الثـانى بأن الوفد الإنجليزى وصل إلى صنعـاء رغم أن الإمام لم يوافق ورفض مقـابلتهم ، وقالوا لقد دفـعوا «رشوة» ومن ذلك الحين تغير تاريخ الرشوة وتسميتها فـقد كانت تسمى فى أيام الأتراك «بقشيش» وتحولت من ذلك الحين فى سنة ١٩٢٦ إلى اسم «حق ابن هادى» ويقصد بها «الرشوة». (٢٢) والشـاعر يستـحضـر الواقع الحيـاتى الذى عاشـته البـلاد من تخلف وضياع وفساد للقيم والمعايير ويشكلها فنيًا فى نسيج قصيدته .

وهذه التداعيات والاستحضـارات للماضى والمناجاة النفسية إنما تتوافق مع التطويل الصوتى أو الحركة البطيئة للصوت الإيقاعى ، سواء كان النص الشـعرى كلاسـيكيًـا أو تجديديًا . وهذا مـا نلحظه فى كثير من النـصوص الشـعـرية من حـيث توافق «التطويل الـصوتى» مـع حالات الاسـتـرجـاع والاستحضار والتداعى والمناجاة النفسية .

ويستمـر الشاعر فى هذه التداعيـات النفسية للتـعبيرعن عدمـية الذات تجاه

المتغيرات السياسية فى الواقع المعيش ، فقد حل الفساد محل القيم النبيلة وحلت «الرشوة - أو على حد تعبير الشاعر «حق ابن هادى» - محل العدالة ، يقول :

٨ - أو لأنى دفــعت عن طهــر أخــتى	∴	وبناتى مكـر الذئـاب العـــــوادى
٩ - أو لأنى زعـــــــمت أن لـديهم	∴	لى حقـوقاً من قـبل «حق ابن هادى»
١٠ - يا بـلادى هذى الربى والســـواقى	∴	فى ضـلوعى تـنهـــدات شــوادى
١١ - إنمـا مـن أنـا ولـيـس بكـفـى	∴	مـدفع والتـراب بعض امـتـدادى
١٢ - ربما كـنت فـارســاً لـست أدرى	∴	قـبـل بدء المجــال مـــات جـوادى
١٣ - العـصـافيـر فى عـروقى جـيـاع	∴	الدوالـى والقـــمح فى كـل وادى
١٤ - فى حـقـولى مـا فـى سـواها ولكن	∴	باعت الأرض فـى شـراء السمـــاد
١٥ - يـا نـدى يـا حـنـان أم الـدوالـى	∴	وبرغــمى يجـسـب مـن لا أنادى
١٦ - هذه كلـهـا بلادى .. وفـيـهـا	∴	كـل شـىء .. إلا أنـا وبـلادى

وبتطبيق معادلة حركة الصوت الإيقاعى على هذا النص يتضح الآتى :

$$\frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \frac{\text{٨٣ + صفر}}{\text{٧٤ + ٥٩}} = \frac{\text{٨٣}}{\text{١٣٣}} = \text{٠,٦٢ تقريبا}$$

إن المحصلة النهائية لهذه المعادلة تساوى ٦٢ , ٠ تقريباً وهى نسبة توضح أن المقاطع المتوسطة المفتوحة، والمقاطع الطويلة تساوى نسبة ٦٢ ٪ من عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة وهى نسبة أكبر من نصف المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة بكثير، الأمر الذى يؤثر فى سرعة الصوت الإيقاعى للنص ويؤدى إلى بطئه نتيجة شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة وهى بدورها تجعل الناطق للنص يستغرق وقتاً أطول نسبيًا من نطق المقاطع القصيرة. وعليه تأتى الحركة الصوتية الإيقاعية بطيئة - وهى تتناسب فى هذه الحالة مع طبيعة الرؤية والمعانى التى يطرحها فى قصيدته .

فهذه الأبيات تأتى مكملة للأبيـات السابقة من حيث المعانى والدلالات المطروحة ، فالشاعر يواصل تعريته لسلبيات الواقع الحاضر نتيجة إحلال الفساد والرشوة محل القيم الإنسانية النبيلة، ويتساءل الشاعر عن مرجعية هذا التناقض والعدمية تساؤلات استنكارية إذ هل من الممكن أن تحدث هذه التناقضات نتيجة واقعه المحاصر بالفقر من كل صوب، أم لأنه أراد التوحد مع كل المقربين والمحيطين به ، أم لأنه قاوم عن شرفه وأرضه وعرضه ودفع عنهم مكر القوى المستبدة الطاغية، أم لأنه تصور أنه سيحصل على حقوقه دون رشوة.

وبعد أن تنتهى الذات من مناجاة ذاتها نراها تناجى الأرض والوطن والديار مناجاة تتسم بالحسرة والحرقة والألم ، وذلك باستخدامه أداة النداء (يا) فى أكثر من موضع ، وهى مقطع متوسط مفتوح يتوافق مع هذه الحالة الشعورية ، ويعبر فى هذه المناجاة النفسية عن فقدانه التواصل مع الأنا الفردية ، وتطلعها للتواصل مع الأنا الجماعية ، فيخاطب الوطن والبلاد فى حزن شديد على استلاب خيرات الوطن للغرباء والمستعمرين . حتى أن المروج الخضراء العالية وينابيع المياه تحولت فى ضلوعه إلى صوت يتنهد بالألم والحسرة . ويرتد لذاته تارة أخرى وكأن ذاته قد تحولت إلى عدم ، فهو مجرد من كل وسيلة للمقاومة وفى الوقت نفسه تتوحد ذاته بتراب الأرض ولا تستطيع العيش بدونها .

وتستمر الذات فى اجترار مآسيها إذ هل من الممكن أن تكون قبل ذلك كانت تتسم بالفروسية والشجاعة . وتشك الذات فى كل هذه الصيحات العالية التى لا تملك غيرها لأنها عاجزة عن الفعل ، فقد مات جواد الفروسية منذ أمد طويل ، وأصبحت الذات لا تملك شيئاً فى وطنها تقيم به أودها . فقد انتشرت حبوب القمح فى كل الأودية وبرغم ذلك تضوع جوعاً ، حيث استلبت القوى الاستعمارية الطاغية خيرات الأرض وثمارها.

ثم تناجى الذات بعد ذلك الأرض رمز الحنان والحب والعطاء ، وعلى

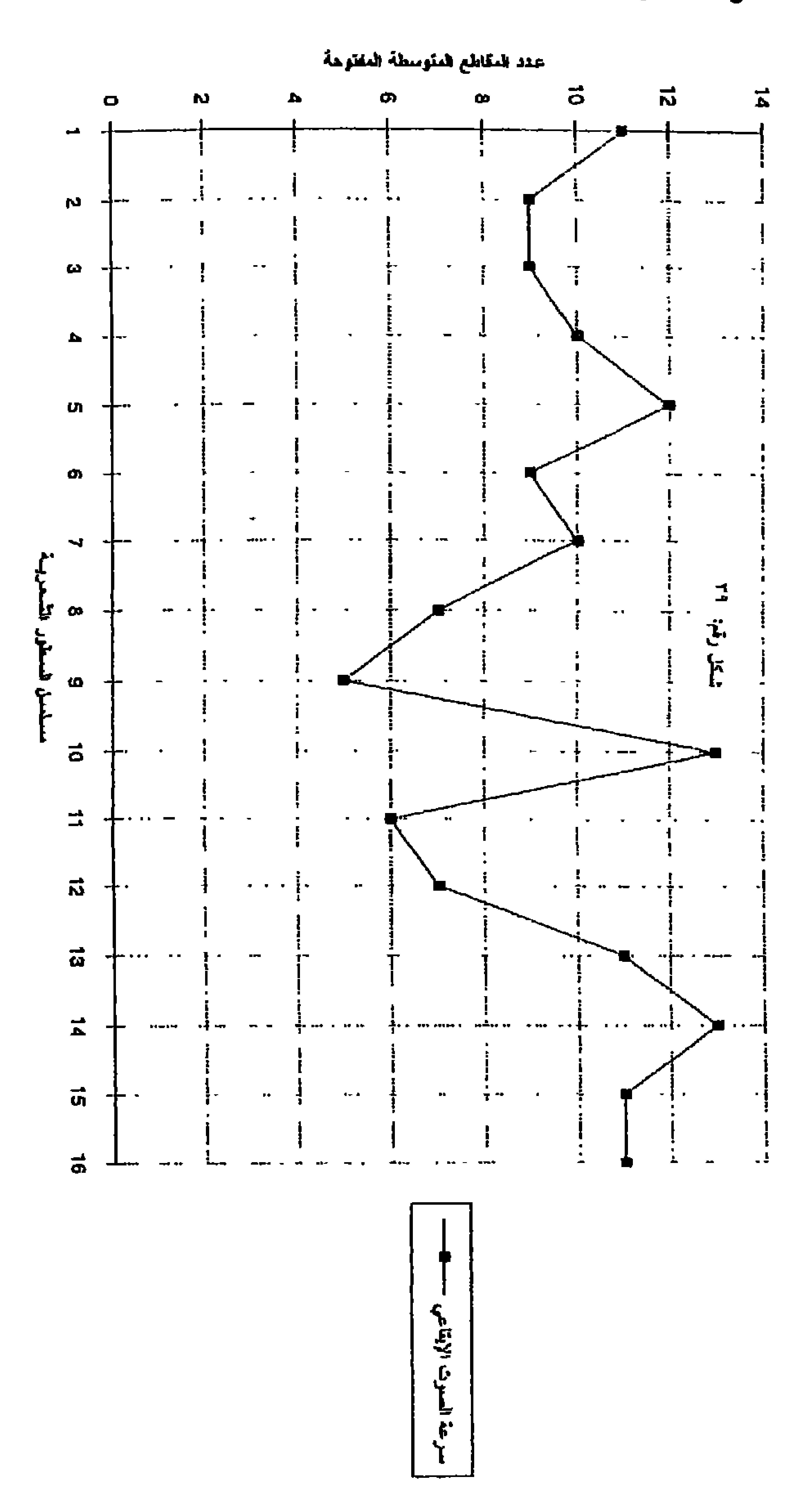
الرغم من صوت الشاعر غير المسموع إلا أن الأرض الغائبة تجيبه من كل صوب ، فهذه هي البلاد مليئة بالخصب والعطاء لكن شيئاً واحداً من هذا العطاء لا يملكه الشاعر ولا يملكه أبناء وطنه .

من الواضح أن هذا النص يعتمد إلى حد كبير على مناجاة الشاعر لذاته تارة ، ومناجاته للأرض والوطن والديار تارة أخرى . وهذه المناجاة النفسية، واستحضاره عصور الرشوة والفساد منذ عهد «ابن هادى» وحتى اللحظة الآنية التى كتب فيها الشاعر قصيدته فى ديسمبر سنة ١٩٦٩ وربما بعد ذلك أيضاً . إنما يعبر عن توافق «التطويل الصوتى» - الناتج عن المقاطع المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة - مع حالات المناجاة النفسية والتداعى النفسى ، واستحضار الماضى فى زمن الحضور ، وكل ذلك يرجع إلى فقدان التواصل مع الأنا الجماعية .

غير أن ما يمكن استنتاجه فى هذا الموضع هو أن الهندسة الصوتية للقصيدة الكلاسيكية تنعكس على المعانى فى كل النص، لأن البناء الهندسى الواحد للمقاطع الصوتية يظل ممتداً وموصولاً وموحداً فى كل النص الشعرى. ولذلك ليس غريباً إذا طغى نمط معين من المقاطع فى بيت واحد أن يطغى على كل المقاطع فى كل النص والعكس صحيح. ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعانى متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص . ويتضح ذلك فى النص السابق حيث اتسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة. وهى بطء الحركة الصوتية الإيقاعية فى النص وذلك للأسباب الصوتية والمضمونية التى ذكرناها. وهذا البناء الهندسى الموحد للمعانى والمقاطع لا نجده بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة، ومن ثم يمكن أن تبطئ حركة الصوت الإيقاعى تارة وتسرع تارة أخرى. كما يتضح فى قصيدتى «شناشيل ابنة الجلبى»، «ومسافر أبداً» فيما بعد .

وتتضح لنا حركية الصوت الإيقاعى فى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» فى الشكل البيانى رقم (٣٩) .

شكل بيانى رقم (٣٩)
سرعة الصوت الإيقاعى فى (وما يزال إلا أنا وبلادى)



ومن خلال هذا الشكل يتضح لنا أن سرعة الصوت تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع هذا المؤشر لأعلى ، ولما كانت معظم نقاط المؤشر مرتفعة إلى حد كبير عند نقطة الصفر السفلية كانت حركة الصوت الإيقاعى بطيئة فى معظم البنى الصوتية للنص، حتى أكثر النقاط انخفاضاً كانت فى البيت التاسع وبرغم ذلك فهو انخفاض نسبى لا يؤدى إلى سرعة الصوت ، حيث مثلت نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيه ٢٦ , ٠ وهى نسبة تسمح بإخفاض سرعة الحركة الصوتية .

ومن ثم يمكن القول أن البيت التاسع مثل أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ، والبيتان ؛ الخامس والرابع عشر مثلا أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص . لأن نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيهما زادت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة والقصيرة . وهذا قليل الحدوث فى النصوص الشعرية ، بل وفى كثير من النصوص العربية .

٤-٢ - السرعة الإيقاعية للنص المتغير :

تتضح العلاقة بين السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالى للنص المتغير من خلال نصوص الشعر الحر على أنها نصوص متغيرة ولا تثبت عند سرعة إيقاعية معينة ، نظراً لعدم انتظام عدد تفعيلاتها وانتقالها من تفعيلة لأخرى أحياناً ، ونقف - على سبيل التمثيل - عند قصيدتى السياب وحجازى المشار إليهما .

فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياب ، يبدأ الصوت الإيقاعى للصورة الأولى سريعاً نسبيًا من السطر الأول إلى الرابع يقول:

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف - ارتعشت له الظلم
وقد غنى صباحاً قبل .. فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت أبتسم»

ففى هذه السطور لا تتجاوز المقاطع المتوسطة الطويلة وكذلك الحركات الصوتية الطويلة عشر مرات ، فقد تكررت فى السطر الأول أربع مرات والثانى مرة واحدة والثالث مرتين والرابع ثلاث مرات . وعليه فإن حركة الإيقاع الصوتى فى السطر الأول كانت أبطأ منها فى الثانى والثالث والرابع، وكانت فى السطر الثانى أسرع منها فى الأبيات (١، ٣، ٤) . ويرجع ذلك إلى أن السطر الأول اعتمد إلى حد ما - على أربع مقاطع صوتية متوسطة مفتوحة ، وهى نفسها حركات صوتية طويلة . لذلك جاء فيها الإيقاع أبطأ من البيت الثانى الذى لم يتكرر فيه المقطع نفسه غير مرة واحدة ونستطيع أن ندرك ذلك من خلال نطقنا للبيتين ؛ الأول والثانى .

وإذا نظرنا إلى معانى هذه السطور ، وجدنا أنها تبدأ فى البيت الأول بعملية الاستحضار والتذكر للماضى ، الأمر الذى أدى إلى جعل الصوت الإيقاعى يتسم بالبطء النسبى فى أول الصورة ، ثم يسرع فى السطور (٢، ٣، ٤) ، حيث يعبر فيها الشاعر عن شتاء القرية الذى ينضح بالنور الخافت من بين السحب ، وكأنه النغم الذى يتسرب من ثقوب آلة العزف ، فترتعش تبعاً لذلك ظلامات الليل ، وكم كان يغنى فى أوقات الصباح عندما كان طفلاً ترتسم الابتسامة على شفتيه من فرط البراءة والصفاء والنقاء فالمعنى يدور حول الإيقاع الراقص - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - حيث الغناء والنغم السريع ، ففى اللحظة التى استحضر فيها الماضى فى السطر الأول تباطأ الصوت الإيقاعى بعض الشىء ، لكنه عندما عايشه كما لو كان واقعاً فى اللحظة الآنية وبدأ فى تصوير حالات الغناء والنغم والعزف التى تحيطه مذ كان طفلاً ، حينئذ أخذ الإيقاع فى التسارع وتضاءلت المقاطع والحركات الصوتية التى تستغرق وقتاً طويلاً لتحل محلها مقاطع وحركات قصيرة ذات طرقات إيقاعية سريعة .

غير أن حركة الصوت الإيقاعى سرعان ما تبطئ نتيجة زيادة المقاطع

المتوسطة المفتوحة، وذلك فى السطور الشعرية أرقام (٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠) يقول فيها :

«الليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب

وفلاحيه ينتظرون : «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش ، و«أحمد الناطور»

نحدق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر

ونرفع للسماء عيوننا : سيسيل بالقطر»

فالصورة المشكلة من خلال هذه السطور نجدها ترتكز على المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وكذلك الحركات الصوتية الطويلة إلى حد كبير ، فقد تكررت هذه المقاطع والحركات (٣٥) مرة ، وهى نسبة عالية بالقياس إلى السطور الأربعة الأولى (١- ٤) التى لم تتكرر فيها هذه المقاطع أكثر من عشر مرات ،ويرجع ذلك لطبيعة المعانى الدلالية التى طرحتها هذه السطور. حيث تدور هذه السطور حول محاولة استحضار الشاعر للماضى الطفولى الأليف ، عندما كان طفلاً يبتسم لليله ونهاره ، وعيون الحور قد أثقلت أغصانه ، وكان الجد يضحك ويغنى معهم فى ظلال الجوسق بين المزروعات وكان الفلاحون يرفعون أكف الضراعة لله فى انتظار الغيث ، بينما كان الشاعر يلعب مع إخوته ويجرى خلف الأرانب والفراش بغية اصطيادها ، وكانوا يحدقون النظر فى ظلال الجوسق السمراء ، وهى تنعكس على صفحة النهر ، ويرفعون عيونهم للسماء بغية سقوط قطرات المياه .

ولما كانت طبيعة الأبيات تدور حول استحضار الماضى فى زمن الحضور ومعايشة الشاعر له واستغراقه ، فيه لذلك جاء التشكيل الصوتى مطولاً - عن طريق شيوع الحركات الصوتية الطويلة والمقاطع المتوسطة المفتوحة - ليتوافق مع هذه الحالة الشعورية التأملية . وعليه فإن الإيقاع جاء بطيئاً نتيجة

طول المدة الزمنية المستغرقة فى التشكيل الصوتى لهذه السطور .

وعندما نصل إلى السطرين ؛ (١١ ، ١٢) نجد حركة الإيقاع الصوتى سريعة عن سابقتها ، ذلك أن الشاعر ترك عملية الاستحضار وشرع فى الوصف المباشر لسقوط الأمطار والغيث فوق ذرى السعف ، وتحدث قطرات المياه رنيناً فى قاع النهر من كثرة تدفقها ، ويشتعل وميض البرق أزرق وأخضر وسرعان ما يختفى . ولما كان معنى السطرين يقترن بسرعة الأمطار والبروق ، لذلك جاء الإيقاع الصوتى سريعاً ، ويتضح ذلك من خلال ضآلة المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، يقول:

وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئُ

فالسطر الأول لم تتكرر المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة غير ثلاث مرات ، والسطر الثانى مرة واحدة. وهذا يعبر عن سرعة الإيقاع الصوتى، لأن بقية المقاطع الأخرى القصيرة والمتوسطة المغلقة لا تستغرق وقتاً طويلاً فى تشكيلها الصوتى، كالذى تستغرقه الحركات الطويلة.

لكن هذه السرعة سرعان ما تبطئ فى السطر الشعرى الثالث عشر عندما يقول : (**وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب**).

ويرجع ذلك للزيادة النسبية فى عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة أوالحركات الصوتية الطويلة ، التى وصلت إلى أربعة مقاطع صوتية ، وهنا جاء التطويل الصوتى فى كلمات (السماء ، لغيثها ، المدرار ، بابا) لتعبر عن كثرة سقوط الماء الذى تدفق بغزارة من كل أبواب السماء .

وهنا يمكن القول إن التطويل الصوتى - لو جاز استخدام هذا التعبير - ويعنى به زيادة المسافة الزمنية المستغرقة فى نطق المقطع - إنما يعبر عن توكيد المعنى المطروح فى النص ، ويتأكد هذا المعنى أيضاً فى السطر الشعرى الخامس عشر الذى يقول فيه الشاعر :

«تكلله الفقائع ، عاد أخضر ، عاد أسمر ، غص بالأنغام واللهفِ»

فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة خمس مرات فى كلمات : (الفقائع ، عاد ، الأنغام ، اللهفِ) وأدى التطويل الصوتى فى هذه الكلمات إلى تأكيد المعانى المطروحة والمتمثلة فى بهجة النهر بسقوط الأمطار ،فقد غدت الفقائع أكاليل من البهجة والسعادة ، وحولت النهر إلى ضفاف ومزروعات خضراء وإلى طمى أسمر خصب والنهر يعزف موسيقى البهجة والسعادة بحلول الخصب والنماء .

ولعل ما يؤكد ما نذهب إليه من حيث توافق التطويل الصوتى فى النص الشعرى مع المناجاة النفسية والتداعى النفسى والاستحضار هو النص الوارد فى القصيدة بداية من السطر التاسع عشر وحتى السطر السابع والعشرين ، يقول فيه:

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهبُ
سيصلب منه حب الآخرين ، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار الموت قبراً هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه يثب
وأبرقت السماء .. فلاح حيث تعرج النهر
وطاف معلقاً من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبى نور حوله الزهر
عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)

إن هذه السطور تأتى فى متن النص الكلى للقصيدة لتعبر عن حالات التداعى النفسى ولذلك ليس من قبيل المصادفة أن نجد معظم هذه السطور لا تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الطويلة عن أربع مرات ، ويتضح ذلك من خلال الجدول السابق رقم (٤) «جدول تتابع

المقاطع الصوتية فى شناشيل ابنة الجلبى» .

ومن الواضح أن هذه السطور جاءت بعد أن صور الشاعر الماضي الأليف بأمطاره وخصبه فى القصيدة حتى السطر الثامن عشر ، وبعدها لجأ الشاعر إلى المونولوج الداخلى والتداعى النفسى - كما هو موضح فى السطور السابقة - وفيها يخاطب الشاعر ذاته مستحضراً صورة المحبوبة والمخلص ، فقد أنهكهما التعب ، ويتطلع للمخلص الذى ينقذ الواقع من القهر والضياع ويبعث الميلاد من لحظات الموت ، ويغمر الجسد الثلجى الميت بدفء الحياة ، وعلى يديه تبرق السماء ويسقط الغيث ، ويرشف من الماء رشفة تعيد الحياة لابنة الجلبى ويجعل الزهور تحفها من كل صوب فتحيلها إلى عروس تتبختر فى عقدها اللبلابى الأبيض الذى يشع نصاعة وشروقاً حولها .

ولما كانت هذه الصورة لم تتحقق بعد لذلك عاشها الشاعر حلماً يتداعى عليه ومن ثم كان «التطويل الصوتى» أقرب المعايير الصوتية تعبيراً عن هذه الحالة . وعليه اعتمد النص على المقاطع المتوسطة المفتوحة والحركات الصوتية الطويلة .

وهكذا فى بقية سطور القصيدة نجد أن هناك تناسباً بين معانى النص الشعرى وسرعة الإيقاع من ناحية ، وبين سرعة الإيقاع والمقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية أخرى .

ولذلك يمكن القول إن السطور الشعرية أرقام (٢- ٣- ٤- ١١- ١٢- ١٤- ١٦- ١٧- ٢٠- ٢١- ٢٤- ٢٩- ٣٠- ٣٢- ٣٦- ٤٠- ٤١- ٤٣- ٤٥- ٤٦- ٤٩- ٥٠- ٥١- ٥٣) تراوحت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة أوالحركات الصوتية الطويلة ما بين مرة أو مرتين أو ثلاث مرات . وهذه النسبة قليلة نسبيّا وتؤدى إلى سرعة الصوت الإيقاعى وتتوافق مع معانى الصور الشعرية التى تحتاج إلى سرعة فى الأداء كلحظات الرقص والبهجة والنغم السريع ، والتوتر النفسى المطرد .

بينما نجد السطور الشعرية أرقام (١- ٥- ٦- ٧- ٨- ٩- ١٠- ١٣-

١٥ - ١٨ - ١٩ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٣١ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٤ - ٤٧ - ٥٢ - ٥٤ - ٥٥) لم تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أوالطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة عن أربع مرات . وهذه النسبة متوسطة وتؤدى إلى التطويل النسبى للصوت عند الأداء وفقاً لعدد المقاطع أو الحركات . وهذ التطويل يتوافق إلى حد كبير مع الحالات التى ذكرناها ومنها حالات الاستحضار والتداعى النفسى ، والمناجاة والتذكر ، والتأمل ، ونستطيع استنباط ذلك فى أى صورة شعرية من الصور التى تكونها السطور المشار إليها .

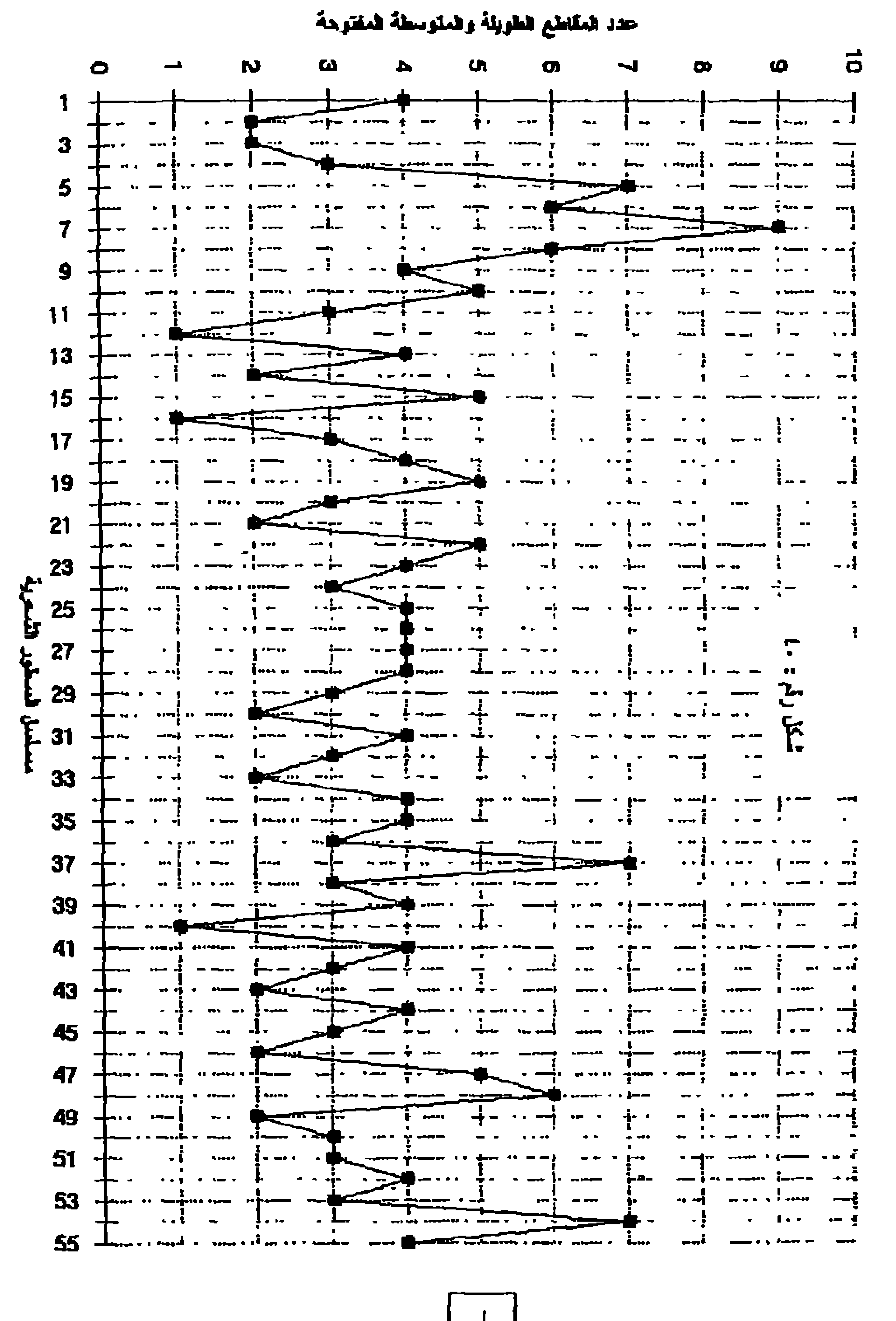
وتجدر الإشارة إلى أن الصورة الشعرية الواحدة فى النص قد تحوى سطوراً شعرية بها مقاطع طويلة أو متوسطة مفتوحة قليلة وأخرى كثيرة والعكس ، ولذلك يرجع التشكيل إلى عملية شيوع هذه المقاطع أو عدم شيوعها فى معظم السطور الشعرية المكونة للصورة أو النص .

كما أن العدد هنا لا يقاس على كل القصائد وكل السطور الشعرية لكنه يقاس بالنسبة للعدد الكلى لكل المقاطع فى السطر الشعرى الواحد . فقد يحوى سطر شعرى واحد مقطعين صوتيين متوسطين مفتوحين فقط وكل المقاطع الأخرى القصيرة لا تتجاوز هذا العدد أوتجاوزه بنسب قليلة، وحينئذ تكون السمة الغالبة فى التشكيل الصوتى هى التطويل الصوتى .

ونظن أن نسبة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة إذا زادت عن المقاطع المتوسطة المفتوحة أوالطويلة بنسبة (٥ : ١) تقريباً أدى ذلك إلى وضوح التطويل الصوتى فى النص ومن ثم إلى بطء حركة الصوت الإيقاعى فى السطر الشعرى . ولكن إذا زادت عن ذلك بكثير ، حينئذ يؤدى هذا إلى عدم وضوح التطويل الصوتى وشيوع قصر التشكيل الصوتى ، ومن ثم يؤدى إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعى .

والشكل البيانى رقم(٤٠) يوضح مدى سرعة الصوت الإيقاعى فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» .

شكل بيانى رقم (٤٠)
مسار سرعة الصوت الإيقاعى فى (شناشيل ابنة الجلبى)



ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعى تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى مما يدل على أن التناسب بينهما عكسى .

ومن ثم فإن السطر الشعرى السابع قد مثَّل أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص الشعرى ، ففيه ارتفع مؤشر المعادلة إلى أعلى نقطة له . ونسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فى هذا البيت تساوى فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة مع المتوسطة المغلقة والقصيرة . بينما مثلت الأبيات أرقام (١٢، ١٦، ٤٠) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ، ففيها انخفض مؤشر المعادلة إلى أسفل نقطة له ، ولم تشكل إلا نسباً ضئيلة فى المعادلة الصوتية الإيقاعية هى على التوالى ($\frac{١}{٢٣}$ ، $\frac{١}{١٧}$ ، $\frac{١}{٧}$) وهى نسب ضئيلة لا تحول دون سرعة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى .

***

وفى قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى نجد هذه العلاقة أيضاً بين التشكيل الصوتى للإيقاع والتشكيل الدلالى للنص الشعرى، يقول فى الصورة الشعرية الأولى فى القصيدة:

١- أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة

٢- أثير حيثما ذهبت الحب والبغض

٣- وأكره السآمة

٤- أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها

٥- لضحكة أطلقها

٦- أو ابتسامة

٧- أسافر الليلة فجأة

٨- ولا أرجو السلامة

وفى هذه الصورة نجد حركة الصوت الإيقاعى فى السطور (١،٤، ٨)

بطيئة نسبيّاً فقد تكررت (المقاطع المتوسطة المفتوحة فيها على التوالى (٤، ٣، ٣) مرات وهى تشكل نسبة ٢٥ ٪ تقريباً فى السطرين (٤، ٣) وتشكل ٧٥ ٪ فى السطر الثامن بالنسبة لعدد المقاطع القصيرة . أى أن نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة فى هذه الحالة > (١/ ٤) المقاطع القصيرة فى السطرين (١، ٤) ووصلت إلى ٧٥ ٪ فى السطر الثامن مما يدل على أن التطويل الصوتى فى هذه السطور الثلاثة شكل نسبة واضحة أدت إلى بطء الحركة الصوتية الإيقاعية ، وذلك نتيجة طول المسافة الزمنية المستغرقة فى عملية الأداء الصوتى لهذه المقاطع . وهذا يتوافق مع التشكيل الدلالى للصورة فى النص من حيث مناجاة الشاعر لذاته ، وتطلعه إلى أرض متسعة رحبة وآمنة لا تحد حركته فيها المتاريس والحدود ، ويضحى بنفسه فى سبيل موقف يؤمن به .

لكن الصفة السائدة فى هذه الصورة يغلب عليها طابع السرعة الصوتية الإيقاعية وذلك لأن خمسة سطور شعرية فى هذه الصورة تتضاءل فيه المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة إلى حد كبير، حيث لم ترد إلا مرة واحدة فى كل سطر ، ما عدا السطر الثانى وردت مرتين وكانت أقل من (١/ ٥) عدد المقاطع القصيرة الأمر الذى أدى إلى اعتماد التشكيل الصوتى فى النص على المقاطع القصيرة اعتماداً كليّاً ، وهذه المقاطع - كما ذكرنا - تؤدى إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعى فى النص ، يتضح ذلك فى السطر (٢، ٣، ٥، ٦، ٧) وننظر على سبيل التمثيل للسطر السابع سوف نجد أن المقاطع المتوسطة لم ترد إلا مرة واحدة فى مقابل تسع مرات مقاطع قصيرة ومتوسطة مغلقة. ومن ثم نشعر بسرعة الإيقاع حتى عند النطق بهذه السطور الشعرية .

ولما كانت الغلبة فى هذه الصورة للسطور الشعرية السريعة الإيقاع لذلك كانت السمة الغالبة على الصورة هى سرعة الصوت الإيقاعى ، وهذا

يتوافق مع المعنى الدلالى للصورة الذى يدور حول رغبة الذات فى التحرير والانطلاق من القيود ، وإثارة الحب والبغض أينما حلت ، وكراهيتها للسكون والاستسلام ورحيلها الدائب دون أمل فى النجاة ، ولعل المعانى الحركية للأفعال الواردة فى هذه السطور تتوافق مع هذه السرعة الإيقاعية مثل : «أعبر ، لا توقفنى ، أثير ، ذهبت ، أدفع ، أقولها ، أطلقها ، أسافر» فكل هذه الأفعال تقترن بالحركة السريعة فتجعل الصورة دينامية على مستوى المعنى ومستوى التشكيل الصوتى .

وإذا انتقلنا إلى الصورة الشعرية الثانية فى القصيدة يقول فيها الشاعر :

٩- أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات

١٠- بما تبقى فى فؤادى من ثبات

١١- وفى خيالى من وسامة

١٢- أمسح هذه المناظر المقامة

١٣- حتى يلوح مأمنى فى القاع

١٤- رطباً متكسر الشعاع

١٥- ويصهل الجواد عالكاً لجامه»

نجد أن حركة الصوت الإيقاعى بطيئة فى سطور هذه الصورة الشعرية ، وذلك لأن المقاطع المتوسطة المفتوحة تشكل ملمحاً واضحاً فى المقاطع الصوتية الكلية . بحيث إنها لم تقل عن ٢٥ ٪ من عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة ماعدا السطر الرابع عشر تكرر فيه المقطع الطويل مرة واحدة فى مقابل ثمانى مرات للمقاطع القصيرة والمتوسطة والمغلقة .

ومن ثم يمكن القول إن معظم سطور هذه الصورة جاءت سرعة الصوت الإيقاعى فيها بطيئة ، فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة على التوالى (٣- ٦- ٤- ٣- ٣- ١- ٣) وهذه المرات التكرارية تشكل ملمحاً واضحاً فى التشكيل الصوتى للنص الشعرى . وهذا البطء الإيقاعى يتوافق

مع المعانى الدلالية التى تطرحها الصورة الشعرية ، والمتمثلة فى مخاطبة الذات لذاتها إذ ما يزال مشرداً يجوب البلاد من موضع لآخر لا يجد ظلا غير ظل المركبات الراحلة ، وقد أضناه التعب ، إنه يمسح بعينيه كل المناظر المقامة حتى يجد مأوى لذاته الضائعة ويصهل الفرس العربى القادم . فهذا الإيقاع البطىء يتوافق مع حالات الانكسار التى تشعر بها الذات ، ومع حالات المناجاة التى تناجى فيها الذات المخلص القادم الذى لم يأت بعد ، فضلاً عن توافقها مع حالات الاسترجاع النفسى.

ويستمر مسار حركة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى فى الصورة الشعرية الثالثة ، يقول الشاعر :

١٦- أعبر أرض المدن الشماء

١٧- بادى الجهامة

١٨- أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق

١٩- أمنح قلبى كل يوم لفتاة

٢٠- أو صديق

٢١- لكننى آلبى الإقامة»

ونجد الإيقاع الصوتى فى هذه السطور الشعرية يتسم بالسرعة فى كل السطور ما عدا السطرين الشعريين (١٧- ١٨) . ويرجع ذلك أيضاً إلى اعتماد كل هذه السطور على المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة ، ولم تشكل فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة ملمحاً مؤثراً إلا فى السطر الشعرى الثامن عشر ، ولذلك يأتى عدد هذه المقاطع المتوسطة المفتوحة فى هذه السطور الشعرية على النحو التالى (١- ٢- ٦- ٢- ١- ٢) .

ومن ثم يتضح أن كل السطور الشعرية - ما عدا السطرين المشار إليهما - اعتمدت على الإيقاع الصوتى السريع ، وهذا يتوافق مع طبيعة تشكيل المعنى الدلالى للصورة ، فهى تدورحول ضياع الذات وشعورها بالغربة

وانتقـالها من موضع لآخر فى حـيرة وقلق دون أن تستقـر فى مكان معين . وهذا التوتر النفسى الذى تعيشه الذات يتوافق مع سرعة الإيقاع الصوتى فى الصورة الشعـرية ، لأننا نجد الذات هنا متقلبة ومـتوترة وحائرة ومن ثم يأتى التشكيل الصوتى السريع نسبيّا ليعبر عن هذا التوتر . بينما نجد الإيقاع يبطئ بعض الشىء فى السطر الثـامن عـشر نتـيجـة استـغراق الشـاعر فى الحـزن والقتامة الليلية المظلمة ولا يملك غير الشدو فى الدروب والمتاهات المظلمة ، وطبـيعة المعـنى فى هذا السطر يتوافق مع المقـاطع المتوسـطة المفتـوحة ، لأن الذات لا تنتقل بسرعـة كما فى السطور السابقة واللاحـقة لكنها تركن لليل الطويل ، ولذلك يلجأ للتطويل الصوتى فى كلمات (أطفو - على - ليلاتها - الزرقـاء - أشـدو - الطريـق) . ولكن هذا السطر وفق المنظـومـة الكليـة لسطور هذه الصـورة الشـعريـة لا ينفى السـرعة الصـوتيـة الإيقاعـيـة التى سـيطرت على كل الصورة . ولـكن لكون النفس الإنسانـية للشـاعر دائمـاً متقلبـة وفقاً لحالاته الشعـورية لذلك يسرع الإيقاع ويبطئ وفقـاً لهذه الحالة ولطبيعة المعانى الدلالية المطروحـة فى النص . وفى الصورة الشعرية الأخيرة فى هذا النص نجد أن حـركة الصوت الإيقـاعى اتسمت بالبطء مـرة أخرى بعد أن كانت سريعة نسبيّا فى الصورة السابقة يقول الشاعر :

٢٢- تغريننى بالحب يا صديقتى

٢٣- فمن ترى يضمن لى موتاً بلا ندامة

٢٤- ومن ترى

٢٥- يضمن لى فى هذه المدينة .. القيامة

وهنا يتضح اعتماد هذه السطور على الحركـة الإيقاعية البطيئة ، وترجع إلى أن المقاطع المتـوسطة المفتوحـة شكلت ملمحاً بارزاً فى منظومـة المقاطع الصوتيـة الكلية فقـد زادت نسبة المقـاطع المتوسطة المفتـوحة عن ٢٥ ٪ من منظومـة المقاطع الكلية ، وهـذه المقاطع تعتـمد على التطويل الصـوتى نظراً

لاستغـراقها مسافة زمـنية أطول من غيرها وقد جـاء عدد هذه المقاطع على التوالى (٥- ٤- ١- ٥) وهى نسـبة تمثل ٥٠ ٪ من عدد المقـاطع المتوسطة المغلقـة والقصـيرة . الأمـر الذى يؤكد اعـتـماد هذه الصـورة على التطويل الصوتى ومن ثم على الحركة الصوتية البطيئة .

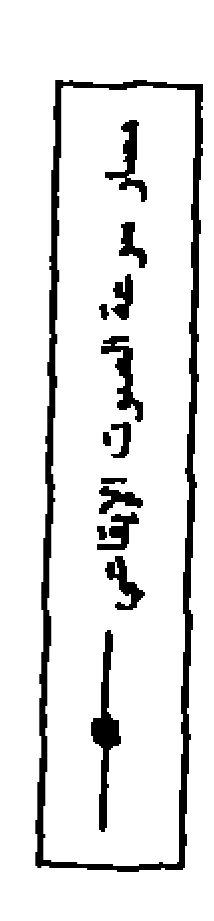
وهذه الحركـة الصوتيـة البطيئة تـتوافق بدورها مع المعانى الـدلالية التى تطرحـها الصورة الشـعرية . وهى تدور حـول حالة الضـياع التى يعيشـها الشـاعر بحـثـاً عن واحة للأمـان ، كـما أنـه فقـد الاطمـئنان حتى لأقـرب الشخصيات إليه وهى صديقته ، ويتساءل باستنكار عمن يضمن له موتاً بلا ندامة ، أويضـمن أن تقوم قـيامـته فى هذه الأرض ، وهذا تعـبير عـن حالة الانكسار التى تعيشها الذات فقد فقدت الاستقرار والأمن والحياة ، والتعبير عن هذه الحالـة يحتاج إلى تشكيـل صوتى طويل يتوافـق مع حالات الأسى والضياع التى يعيشها الشاعر .

والشكل البـيانى رقـم (٤١) يوضح مدى سـرعة الصـوت الإيقاعى فى قصيدة «مسافر أبداً» من أولها إلى آخرها .

ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعى تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى ، مما يدل على أن التناسب بينهـما تناسب عكسى أيضاً . فضـلاً عن توافق سرعـة الصوت وبطئـه مع التشكـيلات الدلالية لـلصورة الشعرية .

وفيه مثّل السطر الشعرى العاشر أبـطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص ، حـيث تساوت فـيـه نسب المعادلة الـصوتيـة الإيقـاعيـة (١: ١) وهذا قليل الحدوث فى النص الشـعرى لأن المقاطع المتوسطة المفـتوحة جاءت مـساوية للقصيرة والمتوسطة المغلقة بنسبة (٦: ٦) بينما مثّلت السطور الشعرية أرقام (٣، ٥، ٦، ٧، ١٤، ١٦، ٢٠، ٢٤) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ،

شكل بيانى رقم (٤١)
مسار سرعة الصوت الإيقاعى فى (مسافر أبداً)



حيث انخـفض مؤشرهـا إلى أدنى حد له فى الشكل البيـانى ولم تشكل إلا نسبة ضئيلة فى المعادلة الصوتية غير أن السرعة تتناسب عكسياً مع الحركات الصوتية الطويلة أو المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة ●

الخاتمــــة

استطاعت هذه الدراسة التوصل إلى مجموعة النتائج الآتية :

١ - هناك علاقة بين المقاطع الصوتيـة ونستطيع أن نجمل هذه العلاقة فى المعادلة التالية :

I - عدد الأصـوات الحركيـة القصيـرة = عدد المقـاطع القصيـرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

صح ق = صح (cv) + صح ص (cvc)

II - عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

صح ط = صح ح (CVV) + صح ح ص (CVVC)

III - عدد الأصوات الحـركية الكليـة = عدد المقاطع الصوتيـة الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

صح ك = م ص ك = صح ق + صح ط

وهذه المعادلة يمكن تطبيقها على أى نص لغوى أو أدبى ولا سيما النص الشعرى ، وإذا كان أحد طرفى المعادلة مجهولاً والآخر معلوماً يمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول دون اللجوء إلى العملية الإحصائية للنص .

٢- إن ما توحـى به الأصوات الحركـية القـصيـرة يتوافق مع مـا توحى به المقاطع القصيـرة والمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة من حيث الترابط الصوتى والإيقاعى السريع نتيجة قصر اللحظة الزمنيـة المستغرقة فى النطق - كما تعبر عن الحالات الشعورية ولا سيما الآهات النفسية الحبيسة فى النفس الإنسانية .

ومـا توحى به الأصوات الحـركـية الطويـلة يتوافق مع مـا توحى به المقـاطع

الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسى وذلك عن طريق إخراج الآهات النفسية بدلاً من حبسها ، ولذلك يكون الإيقاع الصوتى بطيئاً نتيجة طول اللحظة الزمنية المستغرقة فى نطق هذه المقاطع .

٣- من خلال العملية الإحصائية للعديد من النصوص الأدبية ولا سيما نصوص الشعر الكلاسيكى والحر اتضح لنا أن صوت الفتحة بشقيه الطويل والقصير له موضع الصدارة يليه بعد ذلك صوت الكسرة بشقيه الطويل والقصير وأخيراً يأتى صوت الضمة بشقيه الطويل والقصير أيضاً . وهذا التتابع المنتظم فى معظم النصوص الشعرية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية وقد يرجع هذا التتابع المنتظم لطبيعة التشكيل اللغوى للنص من ناحية ، ولتوافق صوت الفتحة مع حركية الأداء الصوتى أكثر من غيره من ناحية أخرى .لأننا دوما نحتاج لعملية الشهيق أثناء الكلام أى نحتاج إلى صوت الفتحة لفتح الفم ودخول كمية الهواء الملائمة بسهولة ، حتى تستمر عملية الكلام بيسر وتلقائية . لكننا نظن أن جانب التراكيب اللغوية للنص هى التى لها دور بارز فى عملية التتابع هذه ، وما يعنينا فى هذا الجانب أن التتابع المنتظم للأصوات الحركية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

٤- زيادة الأصوات المرققة فى النص الشعرى على ما عداها من أصوات متوسطة ويرجع هذا إلى طبيعة التراكيب اللغوية من ناحية وإلى قلة الأصوات العربية المفخمة أو المتوسطة وإلى طبيعة الموضوعات التى يُعنى بها الشعراء فى قصائدهم من ناحية ثانية ، وهى موضوعات تعبر عن الانكسار والضياع والعجز والقهر السياسى . ومن ثم لم يجد الشاعر المعاصر ضرورة فنية أو موضوعية للجوء إلى الأصوات اللغوية المفخمة . وما يعنينا هنا هو أن التتابع المنتظم ما بين الأصوات المفخمة والمتوسطة والمرققة يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى حيث تأتى دائماً الأصوات المرققة

فى موضع الصدارة يليها الأصوات المفخمة والمتوسطة . كما أن هذه الأصوات تتوافق مع الحالات الشعورية للذات فى النص الشعرى .

٥- التناسب بين الأصوات الصامتة للجهر والهمس بنسبة (١ : ٢) تقريباً فى معظم النصوص الشعرية ، وتوافق الأصوات المجهورة مع الصيحات العالية ، حيث تحاول الذات الجهر بصوتها للتعبير عن القيود والحصار والضياع الذى يلحق بها ، بينما تتوافق أصوات الهمس مع حالات المناجاة النفسية والأصوات الخافتة التى تصل للسامع واضحة دون الصياح بها . فضلاً عن توافق أصوات الجهر والهمس مع الحالات الشعورية للذات غير أن ما يعنينا هنا أيضاً هو أن التتابع المنتظم لها - حيث تكثر أصوات الجهر يليها الهمس - يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص .

٦- إن التماثل الصوتى التطابقى أو التقاربى لكل نمط من أنماط المقاطع الصوتية ولكل نمط من أنماط الحركات الصوتية، ولكل من أصوات الجهر والهمس أو الصيغ التفعيلية أو الجرس الصوتى أو التنغيم يسهم جميعه فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعرى .

٧- إن الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص « الشعرى الكلاسيكى» جاءت ثابتة على وتيرة واحدة فقد كان فيها مسار الإيقاع الصوتى منتظماً ولا سيما فى الصيغ التفعيلية والمقاطع الصوتية والتنغيم والجرس الصوتى للقافية ، ففيها وجدنا المسار الصوتى الإيقاعى للنص من خلال هذه الأصوات يسير فى خط مستقيم ، بينما نجده فى هذه المسارات الصوتية لنفس هذه الأصوات يسير فى خط مُنْحَنٍ أو متعرج طوال النص الشعرى فى قصيدة « الشعر الحر » .

٨- إن الاعتماد على معيار صوتى واحد فى استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص لا يعد كافياً للحكم على تشكيل الصوت الإيقاعى ، بل لا بد من تضافر كل المؤثرات الصوتية النوعية لتشكيل الهندسة الكلية

الإيقاعية للنص . لأن البنية الصوتية للنص كل لا يتجزأ ومن هذا الكل يمكن استنتاج العلاقة بين البنية الصوتية والمعانى الدلالية فى النص .

٩- إن التقسيم البنائى للهندسة الصوتية يبدأ بأصغر وحدة صوتية فى النص وهى وحدات الصوامت والصوائت وتتابعها تتابعاً مطرداً فى النص ، وينتهى بالصيغ الصوتية التفعيلية التى تشكل بدورها الوحدة الصوتية الكبرى للنص ، ومن هذا البناء التصاعدى - كما هو موضح فى الكتابة الصوتية للنصوص - يتشكل البناء الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص .

١٠- هناك علاقة متداخلة بين كل المؤثرات الصوتية للنص - المقاطع ، الحركات ، الهمس ، الجهر، النبر، التنغيم، الصيغ الصوتية التفعيلية - وبين الهندسة الصوتية، ولذلك يؤثر أى تغيير يطرأ على أى منها على الأنواع الأخرى من ناحية ومن ثم على الهندسة الصوتية للنص من ناحية ثانية .

١١- هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتى والتشكيل الدلالى للنص ، فالتشكيل الشعرى الذى يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعى النفسى غالباً مايكون الإيقاع الصوتى فيه بطيئاً نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (cvv) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (cvvc) والحركات الصوتية الطويلة ولا سيما أصوات المد واللين . وهى أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة فى نطقها .

أما الصورة الشعرية التى تعبر عن الأحداث السريعة والتنقلات المتحركة السريعة أيضاً فإن إيقاعها الصوتى يكون سريعاً ، وذلك لاعتمادها على المقاطع القصيرة ص ح (cv) والمقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ص (cvc) وهى مقاطع صوتية لا تحتاج مسافة زمنية طويلة عند نطقها ، بل يكون نطقها سريعاً ومن ثم تتوافق مع الإيقاع السريع والأحداث ذات الإيقاع السريع فى النص الشعرى .

ومن ثم يمكن القول : إن سرعـة الإيقاع الصوتى تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، فكلما كثرت هذه المقاطع عن (١/ ٥) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً حينئذ يكون لها تأثيـر واضح . ولكن إذا قلت عن (١/ ٥) حينئـذ لا يكون لها تأثيـر واضح فى سرعة الإيقاع . أى يكون النص سـريعاً ولا تؤثر هذه النسبة القليلة على مسـار سرعـته الحركـية . وتجدر الإشـارة إلى أن نسبـة (١/ ٥) هذه تقريبـية وليست قاطعـة ، وكلما قلت يتضاءل تأثيرها . وكـلما زادت يزيد تأثيرها ، واختيارنا لرقم (١/ ٥) من منطلق تجربتنا عـلى النصوص التى طبقنا عليها، ولكن تظل هذه النسبة تقريبـية وليست قطعية ، **غير أن ما نطمئن إليه هو أن سرعة الإيقاع الصوتى تتناسب تناسبـاً عكسياً مع المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، وتناسباً طردياً مع المقاطع القصيرة .**

ونستطيع التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة الآتية :

∵ (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع الـقصيرة + المقاطع المتـوسطة المغلقة) = قيمة > ١/٥ تقريباً

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبيًا .

∵ (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع الـقصيرة + المقاطع المتـوسطة المغلقة) = قيمة < ١/٥ تقريباً

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون سريعة نسبياً .

وعليه فإن (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع الـقصيرة + المقاطع المتـوسطة المغلقة) =

قيمة معينة وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسيًا مع حركة الصوت الإيقاعى.

وتجدر الإشارة إلى أن هندسة السرعة الإيقاعية الصوتية فى «القصيدة الكلاسيكية » ثابتة نتيجة سيرها على وتيرة واحدة متقاربة فى كل النص الشعرى ، فإذا زاد نمط معين من المقاطع الصوتية أو نقص فى بيت شعرى واحد ظل هذا النقص أو الزيادة سائداً فى كل الأبيات الشعرية للنص .ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعانى متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص ، فإذا اتسم الإيقاع الصوتى فى بيت واحد بالسرعة امتد ذلك إلى الأبيات الأخرى والعكس صحيح .

وهذه السرعة الثابتة أو الموحدة تقريباً فى معظم أبيات النص الكلاسيكى لا تجدها بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ومن ثم يمكن أن يسرع الإيقاع الصوتى فى سطر معين أو صورة معينة ثم يبطئ فى سطر آخر أو صورة شعرية أخرى فى نفس القصيدة . ولذلك كثيراً ما يتسم نص الشعر الحر بالمفارقة على مستوى الموقف والصورة واللفظ ، وقليلاً ما نجد هذه المفارقة فى النص الكلاسيكى. ويرجع ذلك إلى أن الإيقاع الداخلى والخارجى فى قصيدة الشعر الحر فى حالة تغير ، لكنه فى القصيدة الكلاسيكية غالباً ما يكون فى حالة ثبات ●

هوامش البحث

للمزيد انظر :

1- Voir. J.Molino et. j. Tamine, Introduction a l' analyse Linguistique dc lapoesie. p.u.f. Paris. 1982. p.p 58-59.

2- D.Delaset j. filliolet. linguistiquet Poetique.larous UNV. 1973, P. 161

(٣) للمزيد حول قصيدة الضوضاء انظر على الشوك : الدادائية بين الأمس واليوم ، بدون تاريخ ، المؤسسة التجارية بيروت.ص (١) وما بعدها، ط (٣) .وفى هذه الدراسة يشير إلى محاولات الشاعر الإنجليزى «مارينتى» الذى كان يلقى قصيدته مصحوبة بأصوات وإيقاعات صاخبة كقرع الطبول . إلا أننا لا نعنى هنا بهذه المحاولات الصوتية . لكننا نعنى بتحويل أى نص شعرى من نص مكتوب إلى منطوق واستنباط مسار الهندسة من خلال النص المنطوق .

(٤) مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة . مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ١٩٧٠.

(٥) دكتور كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤.

(٦)دكتور أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، القاهرة ١٩٨٣ ، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر ، مطبعة المدينة ، القاهرة ١٩٨٥.

(٧) دكتور سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٣.

(٨) دكتور جوزيف شريم : بحث الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة «عالم الفكر ، الكويت ، يونيو سنة ١٩٩٤، ص ٩٥.

(٩) للمزيد حول قضية « الصوت والمعنى » انظر : ابن جنى الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ٢/ ١٥٢ ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥، سيبوية «الكتاب» ٢/ ٢١٨ المطبعة الأميرية بولاق ١٣١٧ هـ ابن دريد « الاشتقاق » ص ١٧٦ - ٥٧٦ تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى القاهرة سنة ١٩٥٨ فخر الدين الرازى «الفراسة » تحقيق يوسف مراد ص ١٦١ ، الجاحظ «البيان والتبين » ، تحقيق ، عبد السلام هارون ١/ ٧٩، د. إبراهيم أنيس «دلالة الألفاظ» ص ٦٧ط (٢) الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٤ ، «الأصوات اللغوية» ص١٣٦- ١٩٥٣ القاهرة

سنة ١٩٦١ ، ماريوباى «أسس علم اللغة» ص٩٢ ترجمة د. أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة طرابلس ١٩٧٣ . عبد الكريم مجاهد بحث « العلاقة بين الصوت والمدلول » ضمن كتاب دراسات فى اللغة بغداد سنة ١٩٨٦ ، فردیناندی سوسير «دروس فى الألسنية العامة» ص١١١ تعريب صالح القرماوى الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٥.د. كمال بشر «الأصوات » دار المعارف سنة ١٩٧٥ ص١٧٣ وما بعدها .د. عبد الرحمن أيوب « أصوات اللغة » ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨ «الكلام إنتاجية وتحليلية» الكويت سنة ١٩٨٤ .د. محمود عونى عبد الرؤوف « القافية والأصوات اللغوية » ، القاهرة سنة ١٩٧٧ .د. محمود فهمى حجازى « أسس علم اللغة » دار الثقافة القاهرة سنة ١٩٧٩ د. سعد مصلوح «دراسة السمع والكلام » عالم الكتب سنة ١٩٨٠ ترجمته لكتاب «مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام » القاهرة سنة ١٩٧٨ .د. ماهر هلال«جرس الألفاظ ودلالتها» بغداد سنة ١٩٨٠ ، د. أحمد كشك « من وظائف الصوت اللغوى»، القاهرة سنة ١٩٨٣ « القافية تاج الإيقاع الشعرى » ، القاهرة سنة ١٩٨٣، «محاولات التجديد فى إيقاع الشعر » ،القاهرة سنة ١٩٨٣ ، د. مصطفى شحاته « لغة الهمس » هيئة الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٧٢، وكريم حسام الدين «الإشارة الجسمية » ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٢ .د. محمد العبد « اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة » ، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة . وانظر للباحث «من الصوت إلى النص نحو تسق منهجى لدراسة النص الشعرى»، عالم الكتب ، القاهرة سنة ١٩٩٣ ، هيئة قصور الثقافة ، كتابات نقدية سنة ١٩٩٦ .

(١٠) كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، دراسة فى منابع الشعر ، دار الفارابى سنة ١٩٧٩ ت توفيق الأسدى ص ١٨.

(١١) محمد الماكرى : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى ص ١٣٦، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء سنة ١٩٩١ .

(١٢) نفسه ص ١٣٧.

(١٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ص ٢٤٥.

(١٤) وللمزيد انظر الرمزية الصوتية العالمية التى صدرت حتى عام ١٩٩٣ وبيانها كالتالى :

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 1993)

CONSONANTS (PULMONIC)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k g	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Clicks		Voiced implosives		Ejectives	
ʘ	Bilabial	ɓ	Bilabial	ʼ	as in:
|	Dental	ɗ	Dental/alveolar	pʼ	Bilabial
!	(Post)alveolar	ʄ	Palatal	tʼ	Dental/alveolar
ǂ	Palatoalveolar	ɠ	Velar	kʼ	Velar
ǁ	Alveolar lateral	ʛ	Uvular	sʼ	Alveolar fricative

SUPRASEGMENTALS

- ˈ Primary stress
- ˌ Secondary stress ˌfoʊnəˈtɪʃən
- ː Long eː
- ˑ Half-long eˑ
- ˘ Extra-short ĕ
- . Syllable break ɹi.ækt
- | Minor (foot) group
- ‖ Major (intonation) group
- ‿ Linking (absence of a break)

TONES & WORD ACCENTS

LEVEL		CONTOUR	
e̋ or ˥	Extra high	ě or ˩˥	Rising
é ˦	High	ê ˥˩	Falling
ē ˧	Mid	e᷄ ˦˥	High rising
è ˨	Low	e᷅ ˩˨	Low rising
ȅ ˩	Extra low	e᷈ ˧˦˧	Rising falling etc.
↓	Downstep	↗	Global rise
↑	Upstep	↘	Global fall

VOWELS

	Front	Central	Back
Close	i y	ɨ ʉ	ɯ u
	ɪ ʏ		ʊ
Close-mid	e ø	ɘ ɵ	ɤ o
		ə	
Open-mid	ɛ œ	ɜ ɞ	ʌ ɔ
	æ	ɐ	
Open	a ɶ		ɑ ɒ

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

- ʍ Voiceless labial-velar fricative
- w Voiced labial-velar approximant
- ɥ Voiced labial-palatal approximant
- ʜ Voiceless epiglottal fricative
- ʢ Voiced epiglottal fricative
- ʡ Epiglottal plosive
- ɕ ʑ Alveolo-palatal fricatives
- ɺ Alveolar lateral flap
- ɧ Simultaneous ʃ and x

Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.

k͡p t͡s

DIACRITICS

Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. ŋ̊

Voiceless	n̥ d̥	Breathy voiced	b̤ a̤	Dental	t̪ d̪
Voiced	s̬ t̬	Creaky voiced	b̰ a̰	Apical	t̺ d̺
Aspirated	tʰ dʰ	Linguolabial	t̼ d̼	Laminal	t̻ d̻
More rounded	ɔ̹	Labialized	tʷ dʷ	Nasalized	ẽ
Less rounded	ɔ̜	Palatalized	tʲ dʲ	Nasal release	dⁿ
Advanced	u̟	Velarized	tˠ dˠ	Lateral release	dˡ
Retracted	i̠	Pharyngealized	tˤ dˤ	No audible release	d̚
Centralized	ë	Velarized or pharyngealized ɫ			
Mid-centralized	e̽	Raised	e̝ (ɹ̝ = voiced alveolar fricative)		
Syllabic	ɹ̩	Lowered	e̞ (β̞ = voiced bilabial approximant)		
Non-syllabic	e̯	Advanced Tongue Root	e̘		
Rhoticity	ə˞	Retracted Tongue Root	e̙		

(١٥) ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور كمال بشر فى كتابه « الأصوات العربية» ص ٣٥ ، ١٥٠ ، والدكتور إبراهيم أنيس فى كتابة «الأصوات اللغوية» والدكتور أحمد مختار عمر فى «دراسة الصوت اللغوى » ص ٢٦٧ ، والدكتور سعد مصلوح فى «دراسة السمع والكلام » وغيرهم .

(١٦) انظر : A. J. Greimas, la semantique structurale, paris, L arousse. 1966.
وانظر أيضاً : د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ص ٢٠ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ط (٣) ، سنة ١٩٩٢.

(١٧) انظر : Francois Rastier "systematique desisotopies" in Essaisde semiotque, Iarousse, paris, 1972. p. 82.

(١٨) انظر : .Groupe M.. la Rhetorique de la poesie PUF, 1977, p. 35

(١٩) هذه القصيدة ألقاها الشاعر بصوته فى نادى الجسرة الثقافى بمدينة الدوحة بدولة قطر فى ١١/ ١٠/ ١٩٩٣ والتسجيل الصوتى للنص مودع بالمكتبة الصوتية للنادى، واستطعنا الحصول على نسخة مسجلة بالصوت والصورة (شريط فيديو كاسيت) وقد احتفظنا بنسخة منه للتوثيق العلمى . وقمنا بتحليل الحزم الصوتية والكتابة الصوتية للنص . والقصيدة أيضاً منشورة ضمن كتاب قضايا ثقافية مجلد ٦ صادر عن نادى الجسرة الثقافى بالدوحة سنة ١٩٩٥ . كما أنها منشورة بديوان الشاعر مجلد ٢ ص ١٨٠ بديوانه (لعينى أم بلقيس) الأعمال الشعرية ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٦ م .

(٢٠) قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى » للسياب قد حصلنا عليها مسجلة بصوته فى شريط كاسيت مع الشاعر حسن توفيق ، واعتمدنا فى التحليل الطيفى للقصيدة على هذا النص المنطوق أما قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى ، فقد اعتمدنا فى تحليلها على النسخة المسجلة بصوت الشاعر وصورته فى «شريط فيديو كاسيت » بمكتبة نادى الجسرة الثقافى ، وكان الشاعر قد ألقى هذه القصيدة فى مدينة الدوحة فى ١٣/ ٨/ ١٩٨٩ . ونحن بدورنا نحتفظ بنسخة من هذ التسجيل،ونسخة من تسجيل قصيدة السياب وذلك للتوثيق العلمى .وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة السياب قد كتبت فى لندن فى ٢٤/ ٢/ ١٩٦٣ .

(٢١) تجدر الإشارة إلى أن كلمة (هباءٌ) مكتوبة فى الديوان (هواء) ونظن أنه خط مطبعى وقد اعتمدنا فى التصحيح على صوت الشاعر نفسه ، وهذا يؤكد أهمي الاعتماد على النص المنطوق .

(٢٢) انظر : د. كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، القسم الثانى «الأصوات » ص ١٣٧ ، دار المعارف ، ط (٤) ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥م .

(٢٣) انظر : حول التفخيم والترقيق د. كمال بشر ، مرجع سابق ص ١٤٨ وما بعدها ، د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى ص ٢٧٨ وما بعدها ، عالم الكتب ط (٣) سنة ١٩٨٥ ، وقد عدت بعض الدراسات اللغوية صوت اللام ضمن الأصوات المفخمة وذلك فى أشكال معينة منها لفظ الجلالة «الله»، إذا جاورت السواكن المفخمة ، كما عدت صوت الراء ضمن الأصوات التى تفخم فى مواضع وترقق فى موضع أخرى . فتفخم إذا وقعت بعد سواكن مفخمة وترقق إذا سبقت بكسرة أو ياء من مثل : خسر، كبيرة ، وللمزيد انظر د. إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٦٦ ط (٤) الأنجلوالقاهرة .

(٢٤) د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوى، ص ٣١٥، عالم الكتب القاهرة ، ط (٣)، سنة ١٩٨٥م .

(٢٥) انظر : تقديم الشاعر للقصيدة قبل إلقائه لها فى نادى الجسرة الثقافى بالدوحة فى ١١/ ١٠/ ١٩٩٣ وانظر : قضايا ثقافية مجلد ٦ ص ٢٧٩ ، صادر عن نادى الجسرة الثقافى سنة ١٩٩٤ .

الفهرس

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أماني فهمي
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
مطربة الغروب	جمال الغيطاني
دموع ايزيس	حسني لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازي
الحب والتتار	خالد عمر بن ققه
أيام الفزع فى الجزائر	خالد عمر بن ققه
يومية هروب	خيري عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب اطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد نمنم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
فى لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عزبة الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقي عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد فى ظل	عبد النبي فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلى	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـد	عبده خال
صعيدى صَح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامى	عزت الحريرى
فى انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيرى
إينارو	د. على فهمى خُشيم
تحولات الجحش الذهبى	لوكيوس ابوليوس ترجمة د. على فهمى خشيم
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوى
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خبرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
حب وظلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربينى
مشوار	ليلى الشربينى
الرجل	ليلى الشربينى
رجال عرفتهم	ليلى الشربينى
الحلم	ليلى الشربينى
النغم	ليلى الشربينى
الخرابة ٢٠٠٠	محمد الشرقاوى
كوميديا الانسجام	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
الحاج	محمد عبد السلام العمرى
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمرى
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتى الساخنة	محمد محى الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديرى
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخورى

شعر ..

أول الرؤيا	إبراهيم زولى
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولى
قصائد حب من العراق	البيـــاتى وآخرون
بدلا من الصمت	درويش الأسيوطى
من فصول الزمن الرديء	درويش الأسيوطى
تماما إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمرى
كأنها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراهة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبرى السيد
دنيـا تناديـنا	طارق الزياد
تلف	ظبية خميس
البحر ، النجوم ، العشب في كف واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافى
حواديت لفندى	عصام خميس
سيرة الماء	د . علاء عبد الهادى
راتب الألفة	علوان مهدى الجيلانى
إضاءة فى خيمة الليل	على فريد
نصف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
سراب القمر	فاروق خلف
إشارات ضبط المكان	فاروق خلف
أوراق مسافر	فيصل سليم التلاوى
إذهب قبل أن أبكى	د . لطيفة صالح
الغربة والعشق	مجدى رياض
مشاعر همجية	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
ونس	محمد الحسينى
ليالى العنقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لى	نادر ناشد

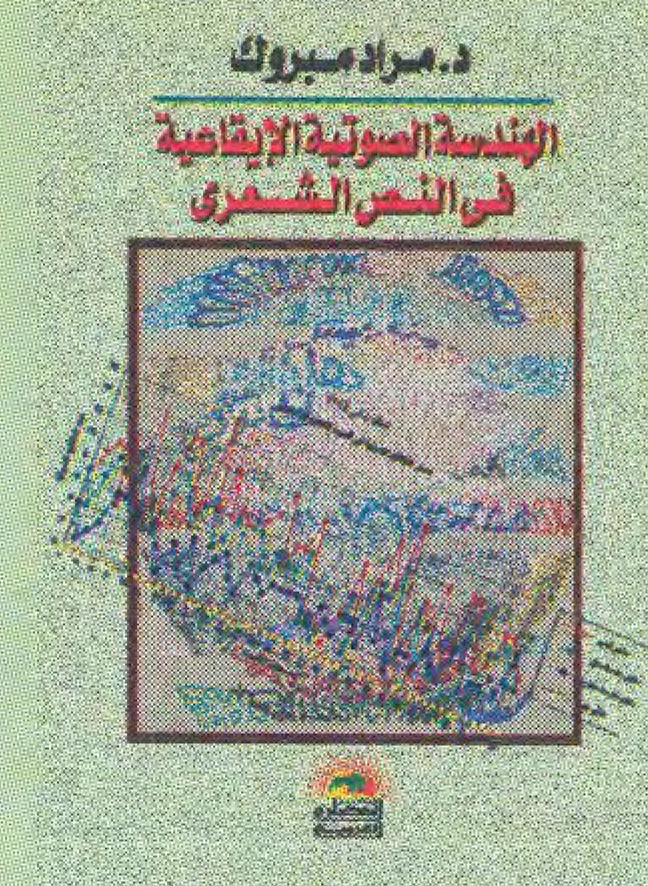
مسرح ..

هذه الليلة الطويلة	د.أحمدصدقى الدجانى
اللعبة الأبدية ... (مسرحية شعرية)	محمد الفارس
مملكة القرود	محمود عبدالحافظ

دراسات ..

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعانى فى بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشى
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب فى الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعوبية	سليمان الحكيم
البعد الغائب : نظرات فى القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربي فى السعودية	شعيب عبد الفتاح
البواكير فى القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
بحثاً عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
أعلام من الأدب العالمى	على عبد الفتاح
هيمنجواى حياته وأعماله الأدبية	د . غبريال وهبة
زمن الرواية : صوت اللحظة الصاخبة	مجدى إبراهيم
فى المرجعية الاجتماعية للفكر والابداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغنى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.



احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة فى المقاربات الشعرية، سواء كانت مكتوبة و تدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية أو المنطوقة و متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات النطق ، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص أو منتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية .

و قد استخدمت هذه الدراسة الأجهزة الصوتية الحديثة و التقنيات المعلوماتية العصرية كى يتم الوصول إلى الهندسة الصوتية الإيقاعية فى شكل علمى بحت لا يقبل التهويمات الذاتية ، و تم استنباط الدلالة الإيحائية و الجمالية من خلال هذه الاشكال الهندسية للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى . و امكن التوصل الى معادلة صوتية علمية أو نظرية صوتية إيقاعية أطلق عليها الباحث المعادلة المقطحركية و هى معادلة رياضية بحتة تربط المقاطع الصوتية بالحركات الصوتية ف
بالغة ، ومن خلالها يتم إستنباط القيم الدلال
فى النص . فضلا عن كشف المعادلة لأ
عملية الصوت الايقاعى فى النص العربى .



